عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

مفهوم العمارة في الكتابات الإسلامية في القرون الوسطى

د. ناصر الرباط [*]

عندما نفكر في العمارة اليوم، يذهب ذهننا على الأغلب إلى التفكير في التصميم، ذلك التخصص الخلاق الذي يعنى بتخيل المبنى بكل تفاصيله الشكلية والوظيفية والإنشائية، وبتمثيله على شكل رسومات وصور وموديلات تنقل فكرته إلى كل من له علاقة بالأمر من مصمم إلى منفذ إلى زبون ومتعهد وغيرهم.

ومع بعض الاستثناءات القليلة، فإننا كذلك نربط دوما بين العمارة والمعمار، ذلك الشخص المبدع في نظرنا، الذي يتكفل عادة بتخيل المباني وترجمة الأفكار المجردة عن الفراغات، التي يود الناس العيش فيها، إلى تصاميم قابلة للتنفيذ وللتحول إلى تلك الفراغات إياها بكل تفاصيلها وزينتها، هذا المعمار إنسان متخصص، قضى سنوات طويلة، تتراوح بين الخمس والثماني سنوات حسب البرنامج، وهو يدرس العمارة ويسبر غورها في معاهد تعليم عالية. وهو/هي من خلال الدراسة والبحث قد تطرقت إلى مواضيع نظرية ومواضيع عملية وأخرى هندسية إنشائية، بالإضافة إلى تعلمهما الرسم والنحت والتصوير، وأخيرا الكمبيوتر، مع قليل من الدراسات التاريخية والفلسفية والاجتماعية. ويتباين التركيز على هذه المواد من بلد إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى، ولكن غالبية المعماريين المعاصرين قد درسوا كل هذه المواد على درجات متفاوتة حسب برامج معاهدهم المختلفة.

على الرغم من أن العمارة، كحرفة، قديمة قدم الصروح المصرية العظيمة المشيدة في نهايات الألفية الثالثة قبل الميلاد - كما نعرف من كتابات المصريين القدامى ومن أسماء المعماريين المشهورين، وعلى رأسهم أمنحوتب - فإن مفهوم العمارة، كحقل معرفي متخصص،

(*) أستاذ الأغا خان للعمارة الإسلامية، معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (M.I.T) - الولايات المتحدة الأمريكية.

جديد نسبيا، فهو لا يتجاوز في قدمه عصر النهضة الإيطالية، أي القرن الخامس عشر الميلادي، عندما بدأ المعماريون - الذين كانوا حتى تلك الفترة لايعدون كونهم «معلمي بناء» - بالكتابة عن العمارة وربطها بالتاريخ وبمنجزات الأقدمين المعمارية الرائعة، خصوصا عمارتي الإغريق والرومان. وقد خلق معماريو عصر النهضة في كتاباتهم خطابا معماريا جديدا يستند بالدرجة الأولى إلى دراسة عمارة الأولين واستنباط قواعد تشكيلية وجمالية وإنشائية منها، ومن ثم تطبيق هذه القواعد على العمارات المحدثة التي راعوا فيها تواصلها مع العمارة الكلاسيكية. وقد أدى عمل هؤلاء المعماريين الرواد إلى تحويل العمارة إلى تخصص معرفي يتطلب درسا وجهدا وعلما قبل أن يسمح للفرد بالانتساب إلى مهنة العمارة، مما أدى إلى نشوء مدارس العمارة بداية في العواصم الأوروبية، وانتشارها فيما بعد في كل أرجاء العالم، وظهور تخصصات معمارية ومجلات وكتب معمارية تبحث في علم العمارة وفنها[1]. وقد اكتسبت العمارة بنتيجة الأمر منهجا معرفيا وصفة وقواعد مهنية نظمتها وأطرتها وأثرت في نظرة المعماريين إلى أنفسهم، ونظرة المجتمع إليهم كمهنيين مهمين ومفكرين خلاقين.

ولكن الحال كانت مختلفة تماما في العصور الوسيطة. فالعمارة كانت حرفة أو صنعة يتوارثها الأبناء عن الآباء من دون أي دراسة نظرية أو اختبار مهني، بل هي سنوات يقضونها في التدرب تحت إشراف معلميهم والتعلم من خبرتهم قبل أن يصبحوا هم أنفسهم معلمين ويصبح لهم عملهم المنفصل ومتدربوهم الصغار. هكذا كانت الصورة ليس فقط في أوروبا ما قبل النهضة، ولكن في العالم الإسلامي القروسطي أيضا[2]. فالعاملون بالعمارة في ذلك العالم القروسطي الإسلامي، كغيرهم في أصقاع الأرض، حرفيون بالأساس، وهم في غالب الأحوال قليلو الحظ في التعليم، خاصة العالي منه من علوم دين وأدب وغيره، بل إن غالبيتهم لم تكن تتقن القراءة والكتابة أصلا. وقد عنى هذا أن منزلتهم الاجتماعية كانت في الغالب والأعم متواضعة، وأن ظهورهم في المصادر التاريخية قليل بل ونادر، حيث إنهم لم يبرزوا في مجتمعاتهم إلى مستوى الطبقتين الغالبتين، **أهل السيف**: أي الحكام من سلاطين وأمراء ومماليك وأجناد، **وأهل القلم**: أي العلماء والأدباء والكتاب ورجال الدين. وقد ركزت غالبية مصادرنا التاريخية الإسلامية والعربية على هاتين الطبقتين: تتبعت خطاهم في كتب الأخبار وسير حياتهم في كتب السيرة. هذا ما عنى أن غالبية المصادر التي نعتمد عليها اليوم جل الاعتماد في محاولة رسم صورة المجتمعات الإسلامية في القرون الوسطى تعرض أساسا لحياة أفراد الطبقات العليا وتغفل حياة غيرهم، إضافة إلى أنها مكتوبة من وجهة نظر أفراد طبقة محددة، أي أهل القلم[3]. وعلى هذا بقي المعماريون الذين وجدوا لأنفسهم منفذا إلى كتب السيرة قلة قليلة، حتى في تلك الموسوعات الهائلة ككتاب ابن أيبك الصفدي «الوافي بالوفيات»، مثلا، الذي تجاوزت الترجمات فيه عشرات الألاف من ترجمات علماء وأدباء

وكتاب وأمراء وسلاطين، ولم يوجد فيه أكثر من أربع ترجمات لمن يمكن وصفهم بالمعماريين أو صناع العمارة بشكل عام، والذين زاولوا بالإضافة إلى عملهم كمعماريين، مهنا كتابية أخرى، ربما كانت هي السبب الأساس في دخولهم إلى صرح التاريخ من خلال تدوين سيرهم[4].

لغة العمارة في المصادر التاريخية القروسطية

الحال مماثلة فيما يتعلق بالعمارة نفسها، فالمصادر التاريخية لا تمدنا بالكثير من المعلومات عن العمارة كعمارة، ماعدا بعض حالات لفتت فيها بعض الأبنية نظر المؤرخين بعظمتها وأبهتها وكثرة مصروفها، فكتبوا عنها، أو في الحالات التي أراد فيها بعض المؤرخين نيل الحظوة عند أصحاب السلطان من البنائين العظام، فدونوا جردا بالأعمال التي مولوها ورعوها. ولكن هؤلاء المدونين نادرا ما تجاوزوا إعلان انبهارهم بالعمارة أو بكلفتها أو بعظمة رعاتها إلى إبداء الرأي بها كعمارة وإثارة النقاش في أمور تدخل في صميم الوصف المعماري والفني الدقيقين والتذوق الجمالي والوعي الثقافي أو التاريخي، وكلنا يعرف الأسطر القليلة عن العمارة كشاهد على عظمة بناتها التي خطتها أيدي كتاب كبار تجاوزوا معطيات عصورهم ومجالاتها المعرفية ليتناولوا العمارة الماضية والحاضرة في كتاباتهم، مثل الجاحظ والنويري وابن فضل الله العمري وابن خلدون والمقريزي صاحب «كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار»، الذي يمكن اعتباره بحق كتابا مؤسسا في التاريخ العمراني على مستوى العالم، و واحدا من أعمق الدراسات التاريخية العمرانية في التراث العربي المكتوب حتى اليوم، وأكثرها موسوعية وموضوعية[5].

استعمل هؤلاء المؤرخون عند كتابتهم عن العمارة لغة يمكن وصفها باللغة الوظيفية والوصفية وربما القيمية ولكنهم نادرا ما استخدموا ما اصطلحنا على وصفه في يومنا هذا باللغة الجمالية أو اللغة المعمارية. فهم مثلا كلما واجهوا طرفة أو تفصيلا غريبا عند مشاهدتهم للعمارة لجأوا إلى كلمة بعينها ورديفها لتوصيف ما يرون: «عجيب» أو «غريب». وهم أيضا في توصيفهم يركزون على ثراء المبنى وقيمة المواد الداخلة في بنائه أو عظمته واتساعه وأبهته، ويستخدمون لأجل ذلك مجموعة من الأوصاف مثل «كبير»، «عظيم»، «فاخر» وغيرها مما يحوي في معناه وصفا شكليا وفراغيا، وإن كان استعماله على الغالب من أجل قيمته المقارنة ومدلوله المتفاخر. فلنر ماذا عنته هذه المصطلحات وماذا دلت عليه بالنسبة إلى مفهوم العمارة كما يظهر في المصادر القروسطية.

مصطلح «عجيب»، ومعادلاته الغربية مثل mirabilia, miracula، مصطلح مهم جدا: فهو المصطلح الأساسي في التراثين الإسلامي والغربي القروسطي الذي استخدم للدلالة على عدم القدرة على الشرح أو الفهم أمام حادث أو شيء أو نص أو مخلوق طبيعيا كان أو غرائبيا[6].

وقد ترسخ استعمال المصطلح في التراث الإسلامي بتأسيسه لفرعين معرفيين أحدهما تابع لعلوم الدين والآخر للأدب. فعلوم الدين أفردت فرعين علميين لما عرف بغريب القرآن وغريب الحديث أي غريب الصنعة أو المعنى بالنسبة إلى الأول ونادر الورود بالنسبة إلى الثاني، وهما بالتالي فرعان من فروع علوم اللغة أساسا[٧]، لذلك فاستخدامهما لمصطلحي غريب وعجيب في توصيفهما لايحمل في طياته دلالات حدود المعرفة الإنسانية بقدر ما يعكس المعجزة الإلهية أو تلك التي أنزلت على الرسولﷺ. أما الفرع الأدبي فهو ما عرف بالعجائب والغرائب، وهو منحى كتابي قديم يجمع ما بين الجغرافيا وعلم الأكوان والفلك والتنجيم والمعجزات وما إليها. وقد ظهر أولا مع كتاب «الحيوان» للجاحظ في نهاية القرن الثاني الهجري (بداية القرن التاسع الميلادي)، وإن كان لم يكتسب اسمه إلا مع ظهور الكتاب المؤسس عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات لـ زكريا بن محمد القزويني في نهاية القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي[٨]. وقد اكتسب مصطلح «عجيب» معناه القروسطي الشائع من كتاب وتعريف القزويني الذي استعمله للدلالة على الحيرة أمام المجهول، ليس لكونه مجهولا - وبالتالي غير قابل للرؤية أو التعرف عليه - بل لأنه نادر الحدوث أو لأن رد الفعل المفترض تجاهه غير معروف مسبقا، فيكتفي الناظر أمامه بالتعجب، أي أن استعمال اللفظ دليل على الوصول إلى حدود المعرفة المسبقة، وبالتالي، فعندما يظهر هذا المصطلح في وصف العمارة - أو أي أمر آخر - فهو تقريبا بمنزلة تقرير من المؤرخ بأنه غير قادر على تفسير الانطباع الذي تخلفه العمارة الماثلة أمامه - إما لجهله بها وإما لعدم قدرته على تحديد رد الفعل المناسب - وهو بالتالي سيختزله في كلمة عجيب.

أما عندما يستخدم المؤرخون أوصافا مثل «عظيم» و«كبير» لوصف العمارة فهم في حقيقة الأمر يستحضرون مفهوم العظمة المعمارية أو الأبهة (Monumentality) كما عرفها المخيال الإسلامي القروسطي. وعلى الرغم من أن الأبهة المعمارية لها مكونان: واحد تشكيلي والآخر تذكاري، فإن المؤرخين القروسطيين ركزوا في استخدامهم لمصطلحات الأبهة على العنصر التذكاري أو الاحتفالي ولم يتطرقوا إلى البعد التشكيلي كثيرا فيما عدا إضفائهم صفات العظمة والضخامة والروعة والمتانة وإتقان البنيان على العمارة. وهم أيضا استخدموا مفهوم الأبهة دوما من منطلق مقارن ولأهداف تمجيدية ودعائية تصب في مصلحة راعيهم الملكي أو الأميري أكثر منها معمارية أو جمالية[٩]. ففي كل مرة يصف فيها مؤرخ مبنى ما بالعظمة أو الأبهة أو الضخامة، نجده يقارن هذا المبنى بمبان أخرى لملوك آخرين سابقين أو معاصرين، أو مبان اكتسبت بعدا فوق - تاريخي، وأصبحت هي المثل في توصيف الأبهة عامة، كإيوان كسرى الذي قال عنه أبو منصور الثعالبي في كتابه ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، «يضرب به المثل للبنيان الرفيع العجيب الصنعة، المتناهي الحصانة والوثاقة، لأنه من عجائب أبنية الدنيا،

ومن أحسن آثار الملوك»[10] (الشكل ١). وطبعا يفوز مبنى الراعي في كل مقارنة حقيقية كانت أو شعرية، ويفوز المؤرخ برضا راعيه وجزيل عطائه، أو بيقينه من تقدم دولة راعيه على دول منافسيه وسؤددها. ولعل في قصة بناء مدرسة السلطان حسن في القاهرة بين سنتي ١٣٥٦و١٣٦١م، كما أوردها خليل بن شاهين الظاهري في كتابه «زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك»، أوضح دليل على فهم المؤرخين القروسطيين للأبهة المعمارية ولدورها الأساسي في التنافس بين الملوك على بلوغ أعلى درجات العظمة من خلال عظمة مبانيهم. يقول الظاهري: «حكي أن الملك الناصر حسن، المشار إليه، لما أمر بعمارتها طلب جميع المهندسين من أقطار الأرض وأمرهم بعمارة مدرسة لم يعمَّر أعلى منها على وجه الأرض وسألهم أي الأماكن أعلى في الدنيا في العمارة فقيل له إيوان كسرى أنوشروان، فأمر بأن يقاس ويحرر وتعمر المدرسة أعلى منه بعشر أذرع فعمرت... وإيوان كسرى كان واحدا، وفي هذا أربعة أواوين، وهي عجيبة من عجائب الدنيا»[11] (الشكل ٢).

ولكن المؤرخين أنفسهم، عند كتابتهم عن العمارة، نادرا ما استخدموا مصطلحات جمالية أو معمارية، حتى تلك التي كانت رائجة ومعروفة في وقتهم في مجالات أخرى، لعل أهمها الأدب والشعر. على هذا الأساس، فنحن لا نجد إلا القليل النادر من الأوصاف المعمارية المثبتة في هذه المصادر والتي تستخدم مصطلحات حكمية مثل «حسن» أو «جميل»، أو «متناسب» أو «متالف»، أو «منتظم» أو «بهيج»[12]. هذه المصطلحات الجمالية كانت قد استخدمت تاريخيا لتدل أولا على صفات شكلية ومواصفات جمالية للأشخاص وبعض القطع الفنية وحتى بعض المشروعات الهندسية المهمة كما يتضح لنا من كتابات أعلام متقدمين كبار كالجاحظ، وإخوان الصفا، والحسن بن الهيثم، صاحب كتاب المناظير[13]. ولكن هذه المصطلحات نفسها لم تقتبس من قبل المؤرخين القروسطيين الذين كتبوا عن العمارة، مع أن هؤلاء المؤرخين أنفسهم استخدموها أو استخدموا مثيلاتها من المصطلحات الجمالية عند حديثهم في الأدب أو الشعر، وهو ما أظهر أغلبهم فيه ذائقة فنية مؤكدة وحسا نقديا واضحا على عكس تقريريتهم الباردة في الحديث عن العمارة وبعض الفنون التطبيقية الأخرى، هذا إن تحدثوا عنها أصلا. فلماذا هذا التخالف في الحساسية الفنية حتى لدى الكاتب الواحد أو مجموعة الكتاب الذين ينتمون إلى منهج فكري واحد أو حقبة واحدة ؟

يبدو لي أن السبب الرئيس في الإهمال النسبي للعمارة في الكتابات التاريخية - بالإضافة إلى إهمال الفنون التطبيقية الأخرى - عائد إلى شروط تعليم وتدريب هؤلاء المؤرخين أنفسهم، الذين انتموا بجلهم لمجموعات العلماء والأدباء والكتاب والذين تلقوا تعليمهم العالي، على العموم، ابتداء من نهاية القرن الثاني عشر في مؤسسات متخصصة كانت تلقى الدعم المادي والمعنوي من ولاة الأمور، ألا وهي المدارس. هذه المدارس التي ظهرت منذ البداية خلال القرن

الحادي عشر كوسيلة لضبط التعليم العالي وتمويله في آن واحد، تطورت بطرق خدمت مصلحة القائمين عليها، وركزت على بعض مناحي المعرفة، في حين أهملت بعضها الآخر أو حذفته نهائيا من «المقرر» المتوقع تعلمه. هذا «المقرر» - على مايبدو - لم يتطرق إطلاقا إلى النواحي الفنية والجمالية للفن والعمارة، التي تنتمي بعمومها لعلوم الفلسفة التي أخرجت من مدى اهتمام علماء العصور الوسيطة إلا فيما ندر، وبالسر أحيانا[14]. ولا يمكننا الجزم بمدى رواج هذا المقرر، بما أن البحث في هذا المنحى في بداياته، ولكن نتائج ما أهمله أو حذفه ماثلة للعيان، ليس فقط فيما أسقط النظر فيه من قبل الكتاب والمؤرخين، بل أيضا من ضعف وخلط المصطلحات التي أمكنهم استخدامها عندما يغامر واحدهم في الحديث عن العمارة والفن بشكل عام، مقارنة بالأدب والشعر وعلوم اللغة، فضلا عن ثبات لغة العلوم الدينية.

ولم يكن الحال أحسن فيما يخص اطلاع أصحاب العلم على مصطلحات ومفاهيم «أصحاب الكار» في العمارة وفروعها، ولو أن السبب هنا برأيي عائد إلى الاختلاف الطبقي بين المجموعتين. فأصحاب العلم، أو أهل القلم بشكل عام، انتموا إلى الطبقات العليا، أما أصحاب الكار فكانوا من طبقات الحرفيين الذين لم يتعاملوا بشكل مباشر مع أهل القلم إلا في حالات نادرة ومحددة. وهم بالتالي لم يتكلموا اللغة نفسها، ولم يستعملوا المصطلحات ذاتها، بل إنهم على الأغلب لم يكونوا على دراية كافية بمصطلحات الطرف الآخر. هذا وضع طبيعي في مختلف مناحي المعرفة حتى في يومنا هذا، حيث تتمايز التخصصات بلغاتها المعقدة والمهنية، بحيث لا يفهم المتعلم لغة متخصص آخر، كما يعرف كل من احتاج إلى استشارة طبيب أو ميكانيكي أو خبير كمبيوتر اليوم. ولكن لما كان دور المؤرخين هو نقل المعرفة المتخصصة إلى جمهور القراء فهم عادة يحاولون فهم مصطلحات الفريق الذي يؤرخون له، وتدوينها وشرحها ووضعها في سياقها التاريخي. هذا هو ما يفعله كل المؤرخين القروسطيين فيما يخص الحكام، خاصة عندما تكلم حكام العرب لغات غير عربية كحالة المماليك والعثمانيين، والعلماء الذين يتطارحون العلم بمصطلحات مبهمة ولغة صعبة على القارئ العادي، فيأتي المدونون والمؤرخون ليسهلوا تلك اللغة أو ليعيدوا صياغتها لقرائهم. وهو ما نلاحظه عند كلام المؤرخين عن آراء العلماء الفقهية أو الحقوقية أوالدينية الصعبة، أو عندما ينقلون لنا قرارات الحكام الأتراك بلغة عربية صرفة وهي التي قيلت باللغة التركية أصلا! أما عندما يتعلق الأمر بأصحاب لغة اختصاص لايعرفها المؤرخون ولايهتمون لمعرفتها - إما لأن أهلها غير مهمين علميا وإما لأنهم مهملون طبقيا، كحال أهل مصلحة البناء وحرفييه بشكل عام - فنحن نجد أنفسنا في الموقف الذي نصفه: قلة اهتمام بالعمارة كما يفهمها أصحابها وكما يتداولون ذلك الفهم بلغتهم المهنية، وقلة معرفة بالمصطلحات الفلسفية التي تسمح للمؤرخين برفع الكلام في العمارة من مستواه الحرفي إلى مستوى معرفي مقبول

ومناسب لأصحاب العلم[15]. وتبقى هناك بعض حالات استثنائية بين مؤرخي القرون الوسطى يبدو واضحا فيها أن المؤرخ كان على تواصل مع البنائين، وأنه كان على دراية لا بأس بها بمصطلحاتهم كما في حالة كل من ابن شداد والمقريزي وأبي حامد القدسي. والحال أن هؤلاء المؤرخين الثلاثة كانوا - بحكم تنقلهم في الوظائف الكتابية لدى سلاطين زمانهم - قد احتكوا بأصحاب البناء من خلال تسلمهم مناصب كالحسبة أو القضاء أو جباية الضرائب، كما في حال المقريزي الذي تسلم منصب الحسبة ثلاث مرات، ولكن يجب التأكيد هنا على أن هؤلاء المؤرخين الثلاثة كانوا استثنائيين حقا في اهتمامهم بالعمارة كأفراد، وأنه ليس كل من تسلم وظيفة الحسبة من المؤرخين قد أظهر اهتماما بالعمارة، كما في حالة المؤرخ المهم بدر الدين العيني الذي تسلم منصب الحسبة ست مرات على الأقل خلال فترة المقريزي نفسها، ومع ذلك فهو لا يبدي اهتماما زائدا بالعمارة في كتاباته التاريخية[16].

ولكن إذا كان المؤرخون القروسطيون غير مهتمين أو جاهلين بمصطلحات الجمال أو المعمار فهم كانوا على دراية واسعة بمجال معرفي آخر صبغت مصطلحاته لغتهم عندما تكلموا في العمارة، وهو مجال الفقه، وبشكل خاص نصوص الوقف ولغته القانونية. الوقف، تلك المؤسسة الأساسية في التاريخ الاجتماعي الإسلامي، ساهمت مساهمة فعالة في تطور السياسات الخيرية والأطر القانونية للمنح والهبات والتكافل والدعم الاجتماعي على مر العصور الإسلامية حتى إطلالة العصر الحديث بوسائله القانونية الجديدة والمختلفة. وقد أسهمت دراسات الوقف في الفترة الأخيرة في إغناء معلوماتنا التاريخية إغناء متميزا خاصة أن الأوقاف قد أمدتنا بنوعية من المعلومات لاتتوافر عادة في المصادر التاريخية المعتادة من تراجم وسير وتاريخ. وقد استفادت الدراسات التاريخية المعمارية - والعمرانية بشكل خاص - من استيعاب دراسة الأوقاف بسبب ما تحويه هذه الأخيرة عادة من توصيف دقيق للمباني الداخلة ضمن الوقف، يشمل بالإضافة إلى تحديد موقعها ضمن المدينة أو الريف، وصفا مفصلا ووظيفيا لترتيبها المعماري، يتبع عادة حركة الواصف ضمن فراغاتها من مدخلها حتى أعلى شرفاتها، بالإضافة إلى تقدير دقيق لكلفتها ومصاريف صيانتها وأجور العاملين بها والمستفيدين منها والقائمين على خدمتها، مما مكن الباحثين المعاصرين من استخدامها في دراسات شتى تشمل النواحي العمرانية والمعمارية والاصطلاحية بالإضافة إلى الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لمؤسسة الوقف نفسها[17].

لا تقتصر أهمية دراسة الوقف على تلك النواحي فقط، بل تتعداها إلى دراسة مظاهر أخرى لاعلاقة لها مباشرة بالوقف نفسه، مثل دراسة عقليات ومفاهيم المشتغلين بالوقف. وقد كان أغلب المؤرخين القروسطيين بحكم دراستهم وتدريبهم وعملهم في غالبية الأحوال من المشتغلين بالوقف: يتعاملون به إما ككتّاب وإما كعلماء وقضاة وإما كمستفيدين. وهم بذلك قد

أتقنوا لغة الوقف قانونية الطابع ووظيفيته، خاصة فيما يتعلق بوصف المباني المزمع وقفها، مما صبغ نظرتهم للمباني ولغتهم التاريخية لها بصبغة «وقفية» إن صح التعبير. فهم مثلا يركزون على موقع المبنى في النسيج العمراني تماما كما يفعل الوقف، ويصفون حدوده الأربعة، وهو تقليد ذو صبغة قانونية واضحة لتحديد حدود الملكية. وهم أيضا يهتمون بالحركة داخل المبنى؛ متبعين بذلك الطريقة التقليدية في الوصف المعماري في الوقف، الذي عُني أولا وأخيرا بقيمة العقار، كما يمكن تخمينها من اتساعه وتعدد فراغاته. وهم أيضا يهملون معظم المظاهر التشكيلية والشكلية والمعطيات الجمالية في المبنى ماعدا ما برز منها بسبب كلفته الباهظة التي يثبتونها في الغالب على طريقة الوقف. وهم في النهاية يستخدمون المصطلحات الوقفية نفسها في وصف العمارة؛ مما يضفي على نظرتهم إلى العمارة تلك الصفة الرسمية والقانونية والاقتصادية بالدرجة الأولى، ويعكس بالدرجة الأولى عقلياتهم وخلفياتهم العلمية والعملية أكثر من أي شيء آخر، ويضفي على رؤيتنا المعاصرة لنظرتهم تلك صبغة وظيفية وقانونية أكثر من أي معطى معماري آخر ممكن. ولعل هذا هو أهم مظهر من مظاهر تأثير الوقف على فهمنا للعمارة الوسيطة اليوم.

إضافة إلى قلة الإشارات عن العمارة وانحصارها في التوصيف الفقهي والقانوني الجامد أساسا مع انعدام أي توصيف جمالي لها إلا فيما قل، وإلى ندرة الحديث عن المعماريين كطبقة صناع أو حرفيين أو حتى مهنيين وكأفراد في الكتابات التاريخية الوسيطة، فإن المصطلحات اللغوية المستخدمة للدلالة على أصحاب المهنة غامضة نوعا ما... مما يؤدي أحيانا إلى الخلط في استعمالها. فالمصطلح الذي نستعمله اليوم «معمار»، الذي شاع استخدامه في كل اللغات الإسلامية من عربية وتركية وفارسية وأردو وغيرها، لم يكن يدل على ما نفهمه به اليوم، أي المهني المتخصص في التصميم والبناء، بل إنه لم يعن في المصادر القروسطية أكثر من «معلم حجار» أو «معلم بناء» يعهد إليه أيضا بالبناء والإشراف عليه كما هي حال المقاول الذي ابتدأ حياته بناء على مصطلحنا اليوم[18]. وكذلك الحال فيما يتعلق بمصطلح «المعلم» الذي نستخدمه اليوم للدلالة على «صاحب الكار» في أي حرفة كانت، والذي يبدو أنه حافظ على معناه القروسطي في استعمالنا المعاصر، أي أنه كان ومازال يعني الحرفي الذي وصل إلى أعلى درجات المعرفة بحرفته، من دون أي تحديد للحرفة صاحبة الشأن[19]. أما المصطلح الأكثر استعمالا في المصادر القروسطية للدلالة على متخصصي البناء، أي «المهندس»، فهو كان ذا معان محددة أكثر مما أصبح عليه اليوم كاسم علم لكل من يعمل في أي فرع من فروع الهندسة - على تنوعها - من مدنية إلى إنشائية إلى بيئية إلى ميكانيكية وكهربائية وهندسة ذرة وغيرها[20]. فالكلمة بالأساس فارسية، ويجب أن تلفظ «مهندز»، من مصدر «هندز» أي «القياس»، وهي كانت تدل أصلا على أولئك الحرفيين عالي التخصص، الذين كانوا يعملون

على حفر الترع والقنوات وتحديد مسارها وانحنائها والسهر على صيانتها وتنظيفها، والذين كانوا مسؤولين أيضا على قياس الأراضي وضبط أبعادها وميولها. أي أن المهندس أساسا هو المساح من جهة، والمهندس المائي أو الهيدرولوجي من جهة أخرى، وهي مهنة معتبرة في فارس القديمة التي اعتمدت، في ري أراضيها وتأمين احتياجات سكانها من الماء، على جر المياه في قنوات محفورة تحت الأرض لمسافات بعيدة لتقليل الخسارة بسبب التبخر بالدرجة الأولى. وقد تطورت الكلمة في الاستعمال العربي القروسطي للدلالة أولا على متخصصي قياس الأراضي وتحديد أبعاد المباني لأغراض حقوقية ولتحديد الملكية، ومن ثم للدلالة على كل حرفي متمكن في عالم البناء، الذي تمكن استشارته في شؤون الإنشاء والصيانة والتجديد وتحديد المسؤولية وحل المنازعات وتقدير قيم البناء وكلف الترميم أو الهدم، وفي بعض الأحيان «التصميم»[٢١].

«التصميم» في المصادر القروسطية

بالطبع لم تعن فكرة «التصميم» بالنسبة إلى مهندسي العصور الوسطى ما تعنيه بالنسبة إلينا هذه الأيام، بل إنهم لم يستعملوا الكلمة ذاتها أساسا، وربما لم يعرفوا المفهوم نفسه كما نعرفه اليوم كمفهوم مستقل. وهم كانوا في الوقت ذاته أكثر وأقل علاقة بالتصميم من مهندسي اليوم بشكل عام: أكثر لأنهم اعتنوا بالتصميم والتنفيذ والقياس والحساب وربما بقطع الأحجار أو نشر الخشب أو سواه من الأعمال الحرفية في آن واحد... كعمليات متممة لبعضها البعض، وأقل لأنهم تعلموا ما نسميه التصميم بالنقل، ولم يتطرقوا إلى دراسته دراسة نظرية وتاريخية وجمالية وما إلى ذلك من مناهج الدرس المعماري أو الهندسي المعاصرين. ومع ذلك فلابد أنهم كانوا يتخذون قرارات تصميمية في عملهم مبنية على معرفتهم وتدريبهم وذوقهم ودرايتهم بالتقاليد المعمارية السابقة التي انتموا إليها، أوالتي رغبوا أو رغب ممولوهم في مضاهاتها أو منافستها، بالإضافة طبعا إلى الدور الذي لعبه ممولوهم في اتخاذ هذه القرارات التصميمية، الذي يبدو أنه كان في بعض الأحيان رئيسيا. ولكن هل يوجد في المصادر الإسلامية ما يدلنا على مفهوم هؤلاء المعماريين المسلمين القروسطيين لدور التصميم في البناء خارج ما يمكننا أن نستقرئه من العمارة نفسها وهو في الحقيقة كثير ومهم؟ بل... هل يمكننا أن نطابق بين ما تقوله لنا هذه المصادر على شحها، وما يمكننا أن نستنتجه من «قراءتنا» للعمارة نفسها الزاخرة بالدلائل على حس تصميمي مرهف، وهي مطابقة إن حصلت فستغني دراسة تاريخ العمارة الإسلامية إغناء نقديا معتبرا؟

لا يوجد الكثير في الحقيقة، ولكن القليل المعروف كبير الدلالة على أنه لم يوف حقه من البحث والتمحيص، وهو ما أريد أن أقوم به في بقية هذا البحث، وسأعتمد في ذلك على

ملاحظة رائعة لواحد من أعمق وأوثق المحللين للآثار الفنية والمعمارية: الطبيب والعالم المعاصر لصلاح الدين الأيوبي، موفق الدين أبي محمد بن يوسف، عبد اللطيف البغدادي، المعروف بابن اللباد الذي ولد في بغداد عام ٥٥٧ هـ/١١٦٢م وتوفي فيها عام ٦٢٩هـ/١٢٣١م، بعد أن جال في أرجاء سوريا ومصر والأناضول وإيران والحجاز، تارة يخدم ملوكها ورؤساءها وتارات يعلم في مدارسها وبيمارستاناتها، ويتطارح الأدب والفلسفة والعلم مع أدبائها وعلمائها وزهادها وأحيانا مشعوذيها . ألف عبد اللطيف الكثير من الكتب في شتى مجالات الرياضيات والفلسفة والموسيقى والتاريخ وأدب الرحلات والحديث، ولكن الأيام لم تخلف لنا الكثير من مؤلفاته، التي اندثر معظمها، سوى ماتناقلته المعاجم الكبيرة في القرون اللاحقة من جذاذات بعض مما كتبه . ولم يبق من كتاباته التاريخية سوى كتيب صغير جمعه من مؤلف كبير وضعه عن إقامته بمصر، وهو للأسف اليوم مفقود . هذا الكتيب النفيس هو كتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر، الذي فرغ من تأليفه في العاشر من شعبان سنة ٦٠٣هـ /١٢ مارس ١٢٠٧م بالبيت المقدس على طريق عودته لبغداد من القاهرة، كما يقول مترجمه ابن أبي أصيبعة في كتابه عيون الأنباء في طبقات الأطباء[٢٢].

كتاب الإفادة والاعتبار درة ثمينة في الوصف المدقق والعلمي للكثير من النواحي الطبيعية والعمرانية والتاريخية والصناعية والزراعية والسياسية والفنية في مصر الأيوبية عندما كان عبد اللطيف البغدادي مقيما فيها . ولكن تعليقات عبد اللطيف على عمارة مصر المعاصرة هي التي تهمنا هنا، وفيها يقدم لنا مسبارا جيدا لفهم العمارة الإسلامية في مصر، من خلال ملاحظته المدققة عن «التصميم»، كما يمارسه معاصروه المصريون، إذ إنه يقول عنهم:

وإذا أرادوا بناء ربع أو دار أو قيسارية استحضر المهندس، وفوض إليه العمل فيعمد إلى العرصة، وهي تل تراب أو نحوه، فيقسمها في ذهنه ويرتبها بحسب ما يقترح عليه، ثم يعمد إلى جزء من تلك العرصة فيعمره ويكمله بحيث ينتفع به على انفراد ويسكن، ثم يعمد إلى جزء آخر ولايزال كذلك حتى تكمل الجملة بكمال الأجزاء من غير خلل ولا استدراك[٢٣].

هذه ملاحظة فريدة، لم أجد لها مثيلا في كتابات المؤرخين القروسطيين في سوريا والعراق ومصر، وهي دليل معبر على أن عبد اللطيف مفكر علمي المنهج، يعتمد على الملاحظة المباشرة والتحليل المنطقي للأمور . من الواضح أيضا من صياغة العبارة أن عبد اللطيف معجب، بل مندهش، بما يراه على أنه الطريقة المصرية في التصميم . وهو قطعا يقارن في عبارته بين ما يشاهده في مصر وما كان معتادا عليه في بلده الأصلي، أي العراق، وبشكل أدق بغداد، وإن كان لا يصرح بذلك مباشرة . أي أننا من خلال هذه العبارة الواحدة يمكننا أن نستنتج أن التصميم في الخيال لم يكن هو القاعدة المتبعة في العراق على عهد عبد اللطيف، وأنه كانت هناك طريقة ما لتمثيل المبنى قبل تنفيذه، على عكس مصر . فإذا دققنا أكثر في مظاهر

ما يعتبره عبد اللطيف الطريقة المصرية في التصميم لأمكننا أن نحدد منها ثلاث مراحل مهمة: **الأولى**، هي تخيل المبنى في الذهن من دون أي تمثيل من أي نوع، على الورق أو البردي أو جلد الحيوانات وما إلى ذلك من أدوات الرسم والكتابة المعروفة في ذلك العصر. **الثانية**، هي اقتصادية هذا المنهج بما أنه يسمح بتنفيذ المبنى على مراحل، كل منها مكتملة بذاتها وقابلة للاستعمال قبل الانتهاء من المبنى ككل. **والثالثة**، هي دقة هذا التصميم الذهني بما أنه يؤدي إلى الانتهاء من المبنى وربط عناصره ببعضها كما تخيلت في البداية مع أن العمار قد نفذ على دفعات، ربما كان بينها مسافة زمنية وربما تغيرت خلالها معطيات العمل.

من الواضح أيضا أن عبد اللطيف لم يقصد من ملاحظته التأكيد على أن كل المباني في مصر تبنت هذا الأسلوب، وهو انطباع خاطئ أدى ببعض المعلقين المعاصرين إلى دحض عبارة عبد اللطيف بتمامها[٢١]. ولو عدنا إلى العبارة نفسها لوجدنا أن عبد اللطيف كان واضحا في تحديده عندما تكلم فقط عن العمارة السكنية والتجارية من ربع أو دار أو قيسارية ولم يشمل في لائحته هذه العمارة الملكية أو الدينية من مساجد ومدارس وخانقاهات، مما تطلب تصميما فريدا ومختلفا، في حين كان من الممكن الاعتماد على تصميمات نمطية للدور والقياسر يجعل إمكان تخيلها من دون رسم أسهل. هناك أيضا عنصر آخر من عناصر العمارة غائب عن عبارة عبداللطيف، أي التزويق، الذي كان معقدا ومتقنا جدا في العمارة القروسطية مع عناصرها الزخرفية ومقرنصاتها وحنياتها المزوقة، مما تطلب أيضا درجة أكبر من التمثيل قبل التنفيذ، وربما كان تخصصا مختلفا عن تخصص المهندس، كالمجصص والمزوق والنحات وغيرهم من حرفيي التزويق الذين كانت لديهم أساليب في التصميم والتنفيذ مختلفة عن أساليب المهندس، على كل فهذه ملاحظات افتراضية بما أننا لا نملك معلومات كافية لتأكيدها أو نفيها مع انعدام مصادر أخرى مؤيدة أو مخالفة.

مع ذلك يبقى أهم ما في عبارة عبداللطيف إثباتها أنه كانت هناك على عصره طريقتان في التصميم: واحدة ذهنية والأخرى تمثيلية، واحدة مستعملة في مصر أساسا، بما أنها قد لفتت انتباه الطبيب البغدادي، والأخرى رائجة في غيرها من أقطار العالم الإسلامي، على الأقل تلك التي عرفها عبد اللطيف بما أنه يحصر ملاحظته قطعا بمصر. وعلى الرغم من أن عبداللطيف لا يبين لنا أسباب هذا الاختلاف، ومبرر تخصص مصر بالطريقة الذهنية في التصميم، فلا يوجد في مصادرنا التاريخية ما يؤدي إلى استنتاج أن هذا الاختلاف عائد إلى معوقات معرفية، بل لابد أنه كان نابعا من خيار المهندسين المصريين على عهد عبداللطيف الذين استسهلوا الطريقة الذهنية في التصميم، وإن كانوا لم يجهلوا الطريقة التمثيلية، بل ربما استخدموها في المباني الأكثر تعقيدا من مساجد وقصور وسواها، أي أنهم ربما استخدموا الطريقتين في الآن نفسه بطريقة انتقائية اعتمدت **الأولى** في المباني النمطية

السهلة والثانية في المباني المتفردة والمعقدة، التي يريد لها ممولوها تصميما متميزا ومخالفا للمعهود، أوالتي تقع على أرض صعبة بتضاريسها أو بأبعادها مما يستلزم تصميما خاصا. هذا ما تؤكده لنا مصادر تاريخية أخرى أثبتت أحيانا كيف كانت تُصمَّم المباني وتُمثَّل في مصر وغيرها في العصور الوسيطة.

نماذج من تمثيل العمارة الإسلامية في القرون الوسطى

لابد من أن العمارة في العالم الإسلامي الناشئ في القرنين الأول والثاني الهجريين تأثرت كثير التأثر بالتقاليد المعمارية للحضارات السابقة عليها في البلاد المفتوحة، بل إنها في بعض الأحيان تماهت معها بما أنها شاركتها الجذور الحضارية نفسها. فهي مثلا قد اقتبست من عرب ما قبل الإسلام، خاصة في اليمن وفي بلاد الشام، بعضا من أساليبهم المعمارية بالحجر، وبعضا من رموزهم وزخرفتهم، التي كانت عربية الطابع والهوى كحال العمارة الإسلامية في بداياتها، خاصة في الفترة الأموية المبكرة. وهي أيضا استفادت من الطرز المعمارية الكلاسيكية في بلاد الشام ومصر وغيرها من الأقطار التي كانت جزءا من العالم الروماني والإغريقي قبل الفتوحات الاسلامية عندما نمت واشتد عودها وبدأت تبحث لنفسها عن لغة معمارية متميزة ومؤثرة كما حصل في الفترة الأموية المتأخرة، خاصة ابتداء من عهد الوليد بن عبدالملك. وكذلك الحال فيما يخص عمارة الأجر والجص في بلاد الرافدين وفارس ووسط آسيا الصغدية وهي كلها بلاد تطورت فيها عمارة الأجر تطورا كبيرا في القرون السابقة للإسلام، فقد أثر هذا التراث المعماري الخصب تأثيرا مباشرا في تطور العمارة الإسلامية في العصر العباسي، واستمر تأثيره حتى العصور الوسطى[24].

على هذا الأساس لابد من أن العمارة الإسلامية الناشئة قد اقتبست من هذه التقاليد السابقة عليها في أساليب التصميم والتمثيل والتنفيذ، واعتمدتها في تطوير تقاليدها الخاصة بها. ولعل أقدم الإشارات التاريخية لأسلوب تمثيل لمبنى إسلامي متقدم يعود إلى بناء قبة الصخرة في القدس، تلك الأبدة الإسلامية الأولى، التي تأثرت قطعا بالعمارة الكلاسيكية والمسيحية المبكرة (الشكل ٣). ففي نص مهم عن تأسيس القبة وبنائها في عهد عبد الملك بن مروان، يجدر بنا إثباته بتمامه، نجد الرواية التالية:

... أن عبد الملك حين هم ببناء قبة صخرة بيت المقدس والمسجد، قدم من دمشق إلى بيت المقدس وبث الكتب إلى جميع الأمصار أن عبد الملك قد أراد أن يبني قبة على صخرة بيت المقدس تُكنُّ المسلمين من الحر والبرد، فكره أن يعمل ذلك من دون رأي رعيته وليكتب الرعية إليه برأيهم وما هم عليه. فوردت الكتب عليه: «يرى أمير المؤمنين رأيه موفقا رشيدا نسأل الله تعالى أن يتم له ما نوى من بناء بيته وصخرته ومسجده، ويجري ذلك بين يديه ويجعله مكرمة

له ولمن مضى من سلفه»، فجمع الصناع من جميع عمله كله وأمرهم أن يصفوا له صفة القبة وسمتها من قبل أن يبنيها: فكرست له في صحن المسجد وأمر ببناء بيت المال في شرقي الصخرة وهو الذي فوق، على حرف الصخرة فاشحن بالأموال فوكل على ذلك رجاء بن حيوة ويزيد بن سلام على النفقة عليها والقيام بأمرها، وأمرهما أن يفرغا المال عليها إفراغا دون أن ينفقاه إنفاقا، فأخذوا في البناء والعمارة حتى أحكم وفرغ من البناء ولم يبق لمتكلم فيه كلام...»[٢٦].

ما الذي يكشفه هذا النص عن طريقة التمثيل المعماري المتبعة في هذه الحالة؟ عبدالملك طلب من عماله أن «يصفوا» له «صفة» القبة «وسمتها» قبل أن يأمر ببنائها، «فكرست» له في صحن المسجد. كل واحد من هذه المصطلحات الموضوعة ضمن حاصرتين ذو دلالة، وكلهم ينبؤنا عن كيفية تمثيل القبة لعبدالملك. الصفة هي النعت كما نعرف. أما السمت فهي كلمة ذات معان متعددة، ومعناها الأهم بالنسبة إلينا هو «الهيئة». أي أن عبدالملك قد طلب إلى عماله تمثيل القبة له، فكرست له في صحن المسجد. كرس أيضا فعل ذو معان متعددة لايستعمل أغلبها في لغة اليوم، اثنان منها متعلقان مباشرة بالعمارة: **الأول هو تكرس أس البناء أي صلب واشتد، والثاني** تكرس البناء، أي جعل بعضه فوق بعض، أو تراكبا[٢٧]. أي أن عمال عبدالملك قد لجأوا إلى طريقة في التمثيل معروفة منذ العصر الروماني وربما الإغريقي أيضا: بناء نموذج مصغر عن المبنى المزمع إنشاؤه مما مكن عبدالملك من معاينة المبنى بكل تفاصيله المعمارية والإنشائية قبل إعطاء الأمر بتنفيذه على القياس الصحيح. ومع أن النص الأصلي غامض عما حل بالقبة النموذج بعد بناء الأصل، فإن كاتبا متأخرا هو مجير الدين الحنبلي مؤرخ القدس الأهم في العصر المملوكي، يمدنا بالمعلومة التالية التي تحل اللغز، فهو يقول عند كلامه عن بناء قبة الصخرة: «إن عبدالملك وصف ما يختاره من عمارة القبة وتكوينها للصناع فصنعوا له وهو ببيت المقدس القبة الصغيرة التي هي شرقي قبة الصخرة التي يقال لها قبة السلسلة [هل هي نفسها قبة السلسلة اليوم] فأعجبه تكوينها وأمر ببنائها كهيئتها»[٢٨]. أي أن النموذج بقي ضمن المجموعة المعمارية المحيطة بالقبة، وربما كان هو نفسه الذي استعمل كبيت مال في شرقي الصخرة على حد قول النص الأصلي.

لم تستعمل طريقة النموذج في التمثيل المعماري كثيرا على ما يبدو بعد سقوط الدولة الأموية وانتقال الخلافة العباسية إلى العراق الذي انتمى ثقافيا لحضارات الشرق وعلى رأسها الحضارة الفارسية، ففي سلسلة من الإشارات في المراجع، ابتداء من بناء مدينة بغداد أو دار السلام المدورة على عهد الخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور (عام ٧٦٢ ميلادي) حتى اللقى الجصية الإيلخانية من القرن الثالث عشر ميلادي التي تمثل مخططات مباني تحت سليمان في إيران وما بعدها من اللفافات التيمورية يتبين لنا أن الرسم التخطيطي كان هو

الطريقة الأكثر رواجا في التمثيل المعماري في شرق العالم الإسلامي كله وعلى مدى أكثر من ستة قرون. وقد انتقلت هذه الطريقة بعد ذلك مع الاندياح التيموري شرقا إلى الهند الإسلامية، وغربا إلى أراضي السلطنة العثمانية قبل أن تحل محلها الأساليب الحديثة في التمثيل المعماري والتي تعلمها المسلمون عن الأوروبيين ابتداء من القرن السابع عشر أو الثامن عشر. وقد تباينت طرق التخطيط من الرسم بالجير على الرمل أو التراب بمقاس أصلي أو مقارب له عند الشروع بالبناء، إلى التخطيط على الرق أو الورق أو الجلد أو الحفر على الصفائح الجصية الإيلخانية بمقاس صغير ربما كان الهدف منه نقل صورة عن المبنى[39].

عرفت هذه الطريقة على ما يبدو في مصر، على الرغم مما يقوله عبد اللطيف عن التمثيل الذهني إذا ماصدقنا الروايات في المصادر التاريخية. بما أن الزمن لم يحفظ لنا أي نموذج من مخطط معماري من مصر القروسطية. وقد نظم مؤرخ عمارة مصر الإسلامية الأول، كريزويل، جدولا للروايات التاريخية عن المخططات المعمارية في مصر وغيرها[40]. ولكن هذه الروايات، على أهميتها، قليلة ومقتضبة، وهي لاتسمح لنا بحال من الأحوال بالتأكد مما إذا وُجدت الطريقتان: التمثيل الذهني والتخطيط المعماري معا في مصر، أو أن إحداهما سبقت الأخرى أو أزاحتها، هذا إذا ما افترضنا أن تواريخ هذه الروايات صحيحة وأن الزمن الطويل الممتد بين رواية وأخرى لم يشهد تغييرات جذرية في طرق التمثيل المعماري في مصر. وهي أيضا لاتسمح لنا بتقرير ما إذا كانت طريقة التخطيط المعماري مستوردة إلى مصر أو أنها وجدت فيها منذ ما قبل الفتح الإسلامي وقبل قدوم التأثير الشرقي مع الحكام العباسيين، ولو أن الاحتمال الثاني هو الأقوى، خاصة إذا عدنا إلى رواية بناء أحمد بن طولون لمسجده الجامع في مدينته الجديدة القطائع، التي أسسها شمال الفسطاط في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، بعيد قدومه كحاكم مصر الجديد من سامراء العباسية.

يورد هذه الرواية عبدالله البلوي جامع سيرة أحمد بن طولون في معرض كلامه عما اتفق للمهندس النصراني الحاذق الذي تولى بناء عين ماء لابن طولون في منطقة المعافر، وشاء حظه السيئ أن يكبو بابن طولون فرسه عند زيارته للعين فأمر بالمهندس إلى السجن المعروف بالمطبق بدلا من إجازته على عمله. ويكمل البلوي:

«وأقام النصراني في المطبق إلى أن أراد أحمد بن طولون بناء الجامع، فقدر له ثلاثمائة عمود وقيل له: ما تجدها أو تنفذ إلى الكنائس في الأرياف وفي الضياع الخراب فتحمل إليك، فأنكره ولم يختره، وتعذب قلبه بالفكر في أمره وبلغ النصراني وهو في المطبق الخبر فكتب إليه يقول: أنا أبنيه للأمير، أيده الله، كما يحب ويختار، بلا عمود إلا عمودي القبلة. وأحضره فأدخل إليه وقد طال شعره حتى سقط على وجهه، فقال له: ما تقول ويحك في بناء الجامع؟ فقال له: أنا أصوره للأمير حتى يراه عيانا بلا عمود إلا عمودي القبلة. فأمر بأن تحضر

الجلود فأحضرت، وصوره له فأعجب به واستحسنه. فأطلقه وخلع عليه، وأطلق له النفقة عليه مائة ألف دينار، وقال له: أنفق وما احتجت إليه بعد ذلك أطلقناه لك. فوضع النصراني يده في البناء في الموضع الذي هو فيه، وهو جبل يشكر، فكان ينشر منه ويسطح ويعمله جيرا ويبني إلى أن فرغ من جميعه وبيضه وخلقه وفرش فيه الحصر...»[31].

الملاحظة الأولى: النابعة من هذه القصة هي طريقة تمثيل البناء: تصويره على جلد الحيوان على الأغلب، والبلوي هنا يوردها من دون أي تعجب كمن كان معتادا على هذه الطريقة. ولكننا لا نعرف من سياق القصة كيف مثل المبنى، مخططا، أو منظورا ما، أو واجهة. المهم أن ابن طولون كان قادرا على الحكم على المبنى المزمع إنشاؤه من خلال تصويره على الجلد، ولو أن قصص بناء مدينة بغداد لأبي جعفر المنصور والمثال الإيلخاني المكتشف لاحقا ترجح أن التمثيل كان لمخطط أفقي للمبنى.

الملاحظة الثانية: هي أن ابن طولون، ربما كنوع من الورع أو كمحاولة ذكية للدعاية لنفسه وحلمه وعدله، أراد مخالفة ما يبدو أنه كان العادة المتبعة في بناء المساجد في مصر، وهي التي تعتمد على الأعمدة الحجرية أو الرخامية المنتزعة من كنائس و أوابد قديمة مهجورة. ونحن نلاحظ ذلك في أعمدة المسجد الوحيد السابق لجامع ابن طولون المتبقي في القاهرة اليوم أي جامع عمرو بن العاص، حيث إن أعمدته كلها منتزعة من مبان سابقة مختلفة، ونلاحظ الظاهرة نفسها في أغلب جوامع القاهرة اللاحقة حتى نهاية العصور الوسطى إلا فيما ندر، كما في حال جامع الحاكم الفاطمي مثلا. ولاينفع هنا نفي هذا الإجراء المجحف بحق أقباط مصر أو بحق آثارها القديمة، كما يحاول العديد من المؤرخين المعاصرين في دفاعهم: فالأدلة على ذلك في المصادر الإسلامية التاريخية أكثر من أن تحصى[32]. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الطريقة في توفير مواد البناء كانت معروفة ومنتشرة في شتى أرجاء العالم، بما فيها الدولة الرومانية والعمارات الأوروبية المسيحية المتعاقبة حتى عصر النهضة، التي أعادت استخدام المواد والعناصر المعمارية فيما عرف بالـ Spolia لتوفير مصاريف العمارة ولمحو آثار السابقين في الوقت نفسه. ولايجوز لنا أن نطبق حساسيات اليوم، من التشكيك بالأساطير والقصص الغريبة ومن نفي تهم التعصب، مخافة إسقاطها على مجريات الأمور المعاصرة، على قرارات ومفاهيم السابقين الذين كانوا يعيشون ويتصرفون ضمن معطيات عصرهم وحساسياته أو عدمها، والذين عنت لهم الأساطير ما لم تعد تعني بالنسبة إلينا اليوم، فهي كانت وسيلة أدبية لتفسير ما لا يمكن تفسيره وفيها آثار واضحة من الواقع مطعما ببعض الخيال.

أما **الملاحظة الثالثة**: فهي ماسيمكننا من اقتراح نسبة هذه الطريقة في التنفيذ المعماري، اي استخدام الدعامات الآجرية بدلا من الأعمدة الحجرية في رفع السقف، لمصدر خارج

مصر: سامراء العباسية وخلفها قرون من الثقافة المعمارية الفارسية والشرقية عموما. وربما أمكننا أيضا ضم طريقة التمثيل المعماري بالتصوير على الجلود إلى هذا الأسلوب المستورد والعودة بذلك إلى نقاشنا الأصلي عن طرق التصميم المعماري في العصور الإسلامية الوسيطة. فالدليل الأول على أن طريقة البناء مستوردة نابع من العمارة نفسها، فجامع ابن طولون في القاهرة نسخة شديدة الشبه عن جامعي المتوكل وأبي دلف في سامراء السابقين عليه (الشكل ٤). وقد أتى ابن طولون من سامراء إلى القاهرة سنة ٨٦٨/٢٥٤، أي أقل من عشر سنوات بعد بناء جامع المتوكل في سامراء وملويته الشهيرة، مشبعا بالثقافة الخليفية ومراسيم أبهتها، وجلب معه حاشية كبيرة كانت لها الميول والأذواق نفسها. وقد لاحظ العديد من المؤرخين المحدثين أن تخطيط القطائع، عاصمة ابن طولون الجديدة شمال الفسطاط، وبناء قصر وميدان وجامع ابن طولون فيها قد اتبعا عن قرب أسلوب بناء سامراء وقصورها وجوامعها وميادينها[٢٢]. ولعل إصرار البلوي، وبعده المقريزي وغيره من المؤرخين المصريين المهمين، على وصف المهندس الحاذق بالنصراني دليل آخر غير مباشر على أن طريقة البناء وربما طريقة التمثيل أيضا مستوردتان، فلو كان المهندس مسيحيا مصريا لنعته المؤرخون بالقبطي بدلا عن النصراني، بما أن هذه هي الطريقة المتبعة في مصادرنا المصرية. وتؤكد هذا الاستنتاج حاشية لمحقق كتاب البلوي، العلامة محمد كردعلي، الذي يقول إن اسم المهندس كما ورد في «تاريخ الأمة القبطية» كان سعيد بن كاتب الفرغاني، أي أنه ينتسب لوادي فرغانة في أوزبكستان اليوم[٢٣]. وهذا اسم يحمل دلالات تركية بما أن الفرغانيين كانوا جزءا من الأمم التي أسس العباسيون منها فرق مماليكهم التي أسكنوها سامراء، ولعل صاحبه كان مسيحيا، نسطوريا على الغالب بما أن المذهب النسطوري كان منتشرا في بلاد ما وراء النهر، جاء أو أبوه مع أبناء جلدته للعمل في بلاط الخليفة قبل أن يلتحق بحاشية ابن طولون ويرافقه إلى مصر.

تبقى كل تلك فرضيات لا مجال للتحقق من صحتها ولو أن الدلالات ترجحها وتأتي هنا قصة بناء مئذنة الجامع الشهيرة كما وردت في المصادر التاريخية المصرية لتدعم فرضيتنا في أن الجامع بأسلوب بنائه وربما تصميمه كان غريبا على المصريين الذين لجأوا لاختراع القصص لتفسير ما لم يعرفوه، أي أنهم اتبعوا المبدأ نفسه الذي تختزله كلمة «عجيب» في تفسير ما لا قبل لهم بتفسيره ضمن محيط معرفتهم. فهذه المئذنة التي تضاربت حول أصل تشكيلها المعماري آراء مؤرخي الفن المعاصرين، شبيهة في حلزونية قسمها العلوي بملوية جامع المتوكل في سامراء، على الرغم من اختلاف قاعدتها وأعلاها عن نموذج سامراء، وهي قد تعرضت لعمليات ترميم وإعادة بناء عديدة منذ إنشائها وربما كان هذا هو سبب تغير قاعدتها وأعلاها، ولكن يصعب تفسير شكل السلم الحلزوني الدائر بوسطها من دون العودة إلى نموذج

سامراء[٣٥] (الشكل ٥). وقد توقف المؤرخون المصريون أمام هذه المئذنة الغريبة وفسروها بهذه القصة: «قيل عن أحمد بن طولون إنه كان لا يعبث بشيء أبدا فاتفق أنه أخذ درجا أبيض بيده وأخرجه ومده، واستيقظ لنفسه وعلم أنه فطن به، وأخذ عليه لكونه لم تكن تلك عادته، فطلب المعمار على الجامع وقال: تبنى المنارة التي للتأذين هكذا. فبنيت على تلك الصورة»[٣٦]. أي أن مؤرخينا الذين لم يعرفوا شكل مآذن سامراء على الأغلب إما قبلوا بهذه القصة التي ربما تكون قد وضعت للتأكيد على جد وحزم ابن طولون، وإما اخترعوها لشرح شكل المئذنة الغريبة. وهذا أسلوب متبع في الأدبيات القروسطية، ويحمل في طياته الكثير من الأهمية بالنسبة إلينا؛ إذ إنه يتيح لنا منفذا صغيرا للتعرف على عقليات مؤرخينا القروسطيين، المغلقة بالنسبة إلينا في غالب الأحوال.

ولكن بماذا تنبؤنا هذه القصص عن العمارة القروسطية؟ هناك أولا الاستنتاج الواضح من أن المسلمين القروسطيين، خصوصا أولئك الذين عاشوا في رحاب الثقافة العباسية ومؤثراتها الفارسية والشرقية القديمة، قد اعتمدوا على أسلوب الرسم أو التصوير للتمثيل المعماري، مما يشبه إلى حد كبير ما اعتمدت عليه مهنة العمارة في الغرب اعتمادا كبيرا حتى العصر الراهن، حيث سمحت تقنيات الكمبيوتر بالتركيز على التمثيل ثلاثي الأبعاد كوسيلة تمثيل وتواصل معماري واضحة ومباشرة. وهنالك كذلك ملاحظة عبداللطيف البغدادي التي تبرز لنا خاصة تصميمية فريدة يبدو أنها كانت محصورة بمصر، أي التصميم الذهني، الذي أعتقد أنه ما كان من الممكن اعتماده لولا وضوح عناصر الأنماط المعمارية التي استخدمها المعماريون القروسطيون وثبات تشكيلها، بغض النظر عن موقعها أو سمتها. يبقى الاستنتاج الأهم من هذا البحث، فيما يبدو لي، هو البون الشاسع الذي يفصل ما بين منجزات العمارة الإسلامية القروسطية وما بين درجة الاهتمام بها في المصادر التاريخية المعاصرة لها. فبالإضافة إلى قلة الإشارات إلى العمارة كعمارة في مصادرنا القروسطية، وانحصار هذه الإشارات في كتابات بعض المؤرخين مثل اليعقوبي وابن شداد والعمري والمقريزي وأبي حامد القدسي دون غيرهم، فإن هناك ظاهرة واضحة حتى في نصوص أكثر المؤرخين اهتماما بالعمارة: ركاكة لغتهم المعمارية الوصفية، وعدم تمكنهم من سبر معنى ما يرونه ماثلا أمامهم جماليا أو رمزيا. وكما بينت، فإن في عجز هؤلاء المؤرخين عن استخدام المصطلحات الجمالية أو المهنية في وصف العمارة، واعتمادهم شبه المطلق على اللغة الحقوقية الوقفية أو الاعتبارات الوظيفية في وصفهم للعمارة دلالات تاريخية مهمة عن الشرخ الاجتماعي الموجود بين المؤرخين والبنائين من جهة، وعن الانقطاع الحاد ما بين مجالات هؤلاء المؤرخين المعرفية، ومابين علم الجمال أو الفلسفة بشكل عام. وهناك بالتالي في نصوصهم المتعلقة بالعمارة - فيما عدا القليل منها كملاحظات عبداللطيف البغدادي والمقريزي اللذين يجب إفرادهما على حدة كمفكرين

معماريين وعمرانيين متميزين - تسطيح مجحف للعمارة الإسلامية القروسطية وتركيز غير متوازن على نواح من معناها ودلالاتها دون غيرها. وسينعكس ذلك سلبا على أي بحث معاصر إذا ما حصر الدارس المعاصر بحثه في قراءات سهلة وسطحية في هذه المصادر التاريخية، وهي في العادة أول مصدر للمعلومات التاريخية، ولم يستخدم أدوات البحث التاريخي الحديثة في التأويل والاستنباط والقياس والمقارنة وما إليها. وهو كذلك بحاجة إلى سعة أفق وحس نقدي مقارن يسمح له بالإحاطة بأكثر من منطقة وأكثر من حقبة، ضمن التاريخ الإسلامي وخارجه، لكي يتتبع المظاهر المعمارية في كل تشكلاتها من دون حدود موضوعة. وهو في الأول والآخر بحاجة إلى شحذ حساسيته التاريخية لكي يتمكن دائما من وضع الأمور في سياقها الزمني والثقافي، ولكي يبتعد عن التعميم الذي يطبع غالبية الكتابات المعاصرة بطابع ممل ومكرور.

«ولكني مع ذلك لا أعتقد أن من المجدي أو الصحيح علميا التخلي عن المنهج التاريخي في البحث، على الرغم من ندرة الإشارات التاريخية للعمارة، وعلى الرغم من الإغراء الهائل الذي تمارسه بعض المصادر غير التاريخية من كتابات فقهية عامة أو صوفية وشطحات رمزية على الملتقين المعاصرين للبحث في مظانها عن معاني العمارة الإسلامية»[٣٧]. فهذه الكتابات، على قابلية نصوصها للتأويل، وعلى اتساع صدرها لاستنباط المعاني والرموز، لا تاريخية إلى حد كبير. وهي بالتالي قابلة للإسقاط على أكثر من حالة وعلى لا حالة في الآن نفسه، واستخدامها فوق هذا كله سيختزل خمسة عشر قرنا من العمارة الإسلامية المبدعة، بطرزها الفنية وتجاربها المختلفة وامتداداتها الثقافية المتنوعة، إلى عمارة الإسلام وحسب. وفي هذا لعمري إجحاف لها ولثرائها التاريخي.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

الجمالية الفنية في مفردات العمارة الإسلامية

د. عفيف البهنسي (*)

ما زال الحديث عن الجمالية مرتبطا بالفكر الفلسفي على الرغم من اتجاه الحداثة Modernity، التي تحاول الانقطاع عن جميع الجذور الفكرية والحضارية، والخضوع فقط إلى مستحدثات العصر الحديث وتحولاته الانفجارية، حتى أصبح من الصعب اليوم استعادة قراءة منطلقات الجمالية في الفن الغربي الحديث[1].

وإذا ما تخلف مفهوم الجمالية الذي عرضه «كانط» عن تبرير الفن الحديث، واكتفى بتبرير الفن التقليدي في الغرب، فإن «أدورنو»[2] وجد صعوبة واضحة في توضيح جمالية الفن الحديث، الذي اعتمد على الفن بذاته، كما أوضح دوشان Duchamps في أعماله منذ بداية القرن العشرين، أو اعتمد على السديمية في إنتاج فن تجريدي، قيل إنه يعبر عن المطلق، أو عن الجليل، كما يقول «هيجل»[3]، أو عن الفاجعية والعدمية، كما أوضح «نيتشه».

ومن الواضح أن انهيار الجمالية التقليدية في الغرب إنما تم بسبب طغيان التقنيات على وسائل الحياة، حيث أصبحت معيارا للتقدم والحضارة، مما دفع هيجل إلى قرع جرس الإنذار، داعيا إلى العودة إلى الجذور، وتتمثل هذه العودة في اعتماد الطبيعة مصدرا للجميل الكامل، الذي يحقق عضويا ارتياحا تذوقيا وحكما حدسيا.

ولكن الركون إلى جمال الطبيعة، واستنساخها لتحقيق عمل فني خارج حدود الذات يعنيان القضاء على الصفة الأساسية للفن، من حيث هو مكون ذاتي لجمالية محضة تلخص بهاء الطبيعة، حاملة صيغة إعادة الخلق والإبداع.

وقديما عرَّف أبو حيان التوحيدي الصناعة الفنية على أنها اقتفاء صور الطبيعة بفعل النفس [4].

(*) أستاذ تاريخ الفن والعمارة - كلية الفنون الجميلة - كلية العمارة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة دمشق، الجمهورية العربية السورية.

وإذا كان الفن في الغرب قد التزم خلال قرون طويلة الخضوع إلى الطبيعة والواقع بنسخها، ومعياره الإتقان والمهارة، فإن المصور المسلم سواء أكان مرقنا أم منمنما، قد أمد المخطوطات بصور ترمز إلى الطبيعة والواقع، من دون أن تنسخها نسخا، وكان بذلك أمينا على مفهوم الجمالية الفنية من أنها «تصور ذاتي لأقانيم الوجود».

ومع اعتراف المصور المسلم بأهمية «الأشياء بذاتها»، بكونها حاملة لنسبية جمالية بطبيعتها، عمد غالبا إلى رفع الأشياء إلى مستوى الجمالية المطلقة، عن طريق إضافة رسوم مجردة، لا ينفصل حبلها السري عن الطبيعة.

وهكذا انتقل التصوير الإسلامي من مرحلة الصناعة الفنية إلى مرحلة الإبداع، عندما تجاوزت الذات حدود الموضوع، فتحققت «التعددية» التي يتسم بها التصوير الإسلامي والعربي.

على أن هذه التعددية لم تلغ «الوحدة» التي دعمها الفكر الإسلامي التوحيدي، فجميع الأعمال التصويرية، سواء أكانت تمثيلية، كما في المنمنمات Miniature عند «بهزاد»، أم كانت مرقنات Enliminure، كما عند «الواسطي»، أم كانت تجريدية كالرقش العربي Arabesque النباتي، أو الهندسي، أم كانت كتابية استفادت من أساليب الخط العربي، هذه الأعمال لا تخرج أبدا عن مفهوم الوحدانية، سواء في التعبير عن المطلق، أو في التعبير المجازي المحوّر عن الواقع والنسبي.

وهذه العلاقة الحميمية بين النص التشكيلي والفكر التوحيدي، كانت دائما، وعبر مراحل تاريخ التصوير الإسلامي، أساس التعريف بالجمالية الإسلامية. صحيح أن الصور الإيضاحية التي زينت المخطوطات، مثل مخطوط مقامات الحريري، أو مخطوط كتاب الأغاني، أو المخطوطات الفارسية ذكر أهمها إيتنهاوسن [5]، كانت مجرد وريقات انتشرت بين صفحات المخطوط، فإنها لم تكن في نظر علماء الجمال ومؤرخي الفن، أقل قيمة فنية من اللوحات المستقلة التي انتشرت منذ عصر النهضة. بل لقد رفعت هذه الصور الإيضاحية صفة المخطوطات، من موقعها كحاضن لمضمون فكري أو قصصي أو شعري، إلى حاضن لآيات فنية ما زالت أنموذجا عاليا لدراسة الفن التصويري الإسلامي.

ولم تكن المخطوطات وحدها حاضنا لآيات التصوير، بل كانت العمارة المجال الأرحب لاستيعاب آيات التصوير على اختلاف أشكالها، وتمتاز عن الترقين في أمرين: **أولا**، إنها لا تحمل الصفة الإيضاحية، أي لا تنتمي إلى الكتاب المخطوط، بل أصبحت في العمارة عاملا عضويا لتحويل العمارة، من مجرد بناء فراغي إلى كتلة فنية اندمجت فيها الصيغ التشكيلية.

وهكذا، بدت جميع عناصر العمارة الإسلامية، مفردات جمالية مؤلفة من حامل معماري، ومن تشكيل تصويري.

ثانيا، إن الحامل في الفن المعماري، لم يكن مسطحا حياديا، كما كان على الورقة المصورة والقابعة بين طيات الكتاب، بل أصبح في العمارة مهيكلا حسب الوظائف المختلفة، كما في المحراب والمنبر والمئذنة والأبواب والأحواض والكتيبات، هذه المفردات التي تؤسس جمالية العمارة الإسلامية.

لقد وجد المعمار في الرقش العربي فرصة واسعة لتجميل مفرداته المعمارية، حتى أصبحت الزخارف من خصائص العمارة الإسلامية الأساسية.

ويبدو الرقش على شكلين: الرقش الهندسي، وهو تعبير عن جوهر الأشياء التي تتضافر جابذة نابذة لتكوين شبكة تستوعب فراغاتها عناصر زخرفية دقيقة، وغالبا ما تبدأ الشبكة من نقطة مركزية، هي قطب شكل هندسي، مثلث أو مربع، لا يلبث بتضاعفه أن يشكل نجمة تمتد أطرافها عبر الشبكة العنكبوتية، ولهذه الفراغات الهندسية دلالات صوفية، حتى أن النجمة، سواء أكانت سداسية أم ثمانية، تعبر عن «الكون» أو عن «القوة المطلقة» التي تخلق الكون، ولقد أشار الصوفي ابن عربي، وإخوان الصفا إلى هذه الدلالات.

وشواهد هذا الرقش الهندسي غالبا ما تكون خشبية بارزة أو خزفية ملونة.

أما الرقش النباتي، فهو تأويل لأوراق النباتات، ولذلك أطلق عليه «التوريق»، نراه منتشرا بخاصة على واجهات الأبنية الإيرانية في أصفهان وتبريز وكاشان، معبرا عن التبتل والإلحاح لتقوى الله.

وإلى جانب الرقش العربي، بنوعيه الهندسي والنباتي، نرى أحيانا تشكيلات تصويرية واقعية على ألواح خزفية، كما في مسجد شيراز، أو نرى تشكيلات من الخطوط الكتابية الشطرنجية في مدفن الشيخ صفي الدين في أردبيل، أو خطوطا كوفية على عنق قبة مدفن شاهي زنده في سمرقند. أو خطوطا موزونة، كالخط الكوفي، أو كالخط الثلث الذي يحمل آيات قرآنية، توزعت خارج وداخل المباني حجرية بارزة، أو على شكل ألواح خزفية ملونة، كما في الأبنية الفارسية والعثمانية.

وهذه العناصر الرقشية أو الخطية تؤلف تشكيلات جمالية مجردة، اختص بها الفن الإسلامي مبتعدا عن التشكيلات التمثيلية، خشية الانزلاق إلى مسالة المقدرة على الخلق، وهي صفة أساسية خاصة من صفات الله تعالى، وفي الحديث الشريف «إن أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة الذين يشبهون بخلق الله» أورده البخاري، ج٤، ص٣.

وتلتحم جمالية العمارة مع جمالية التصوير في الفن الإسلامي، ويجب الاعتراف أن التصوير كان وسيلة أساسية في تكوين العمارة الإسلامية، يشهد على ذلك التصوير في العمائر الأولى، في قبة الصخرة، والجامع الأموي، وقصر الحير، وقصر المفجر، والمشتى، وقصر الحمراء، وامتد هذا التأثير المباشر إلى أبنية العصور اللاحقة، العصر العباسي مما

نراه في سامراء، والعصر الفاطمي في مصر، وعصر المرابطين والموحدين في المغرب، ثم العصر المملوكي والعثماني، وما زال مسجد مدرسة السلطان حسن المملوكي في القاهرة (١٣٦٣)، ومسجد السليمانية العثماني في اسطنبول للمعمار سنان (١٥٥٧) مثالين على أثر التشكيل الفني في تأسيس العمارة، وتحديد هويتها وأسلوبها.

وإذا كانت الجمالية التشكيلية تعتمد على المنظور الروحاني في التصوير التمثيلي، أو تعتمد على التجريد وإملاء الفراغ في الرقش العربي، فإن الجمالية المعمارية تقوم في العمارة الدينية والعمارة المدنية على قواعد المقياس الإنساني، أي تبقى العمارة خادمة لحاجات الإنسان وظروفه ومتطلباته الاجتماعية، أو ملبية لضرورات التكيّف مع المناخ والبيئة الاجتماعية.

وإلى جانب المقياس الإنساني الذي فرض نفسه على جمالية العمارة، كان الإبداع خاصية أساسية في العمارة الإسلامية، تمثلت في تعدد الأساليب بين المشرق والمغرب الإسلامي، وبين عصر وآخر من العصور التي تعاقبت على الأرض التي دانت شعوبها بالإسلام.

لقد توزعت الجمالية التشكيلية على جميع مفردات العمارة الإسلامية، وأولى العمائر التي حفلت مفرداتها بالجماليات التشكيلية هي مسجد الرسول في المدينة المنورة، إذ حفل منذ البداية بوجود منبر بسيط ومحراب باتجاه القبلة، ولم تكن هذه المفردات الوظيفية الأولى مقرونة بجمالية معمارية أو تشكيلية، ولكنها لم تلبث بعد توسيع المسجد، أن أصبحت مجالا لاستيعاب عناصر جمالية تصورها سوفاجية Sauvaget في كتابه عن هذا المسجد[3].

بيد أن تقاليد الفن التي كانت سائدة في جميع المناطق قبل الفتح الإسلامي، من الهند إلى الأندلس، استمرت مع متابعة السكان تلبية الفاتح الإسلامي الجديد في إعمار بلادهم، مما طبع العمائر الأولى، في مرحلة الانتقال، بطابع الفن الساساني أو الفن البيزنطي.

ولعل جامع قرطبة الكبير يوضح هذا التأثير الفني المحلي في القسم الأول، الذي أنشأه عبدالرحمن الداخل (٧٨٦)، ولكن هذا التأثير لم يلبث أن تضاءل في القسم الذي أنشأه عبدالرحمن الأوسط (٨٤٨). وفي القسم الثالث الذي أنشئ في عهد الحكم الثاني (٩٦٥)، وفي القسم الرابع الذي أنشئ في عهد الحاجب المنصور (٩٩٢)، نرى بوضوح ظهور جمالية فنية تستمد أسسها من الفكر الإسلامي، وليس من تقاليد العمارة الإسبانية التي كانت قائمة في ذلك العصر.

وهكذا برزت بوضوح مفردات معمارية ذات خصائص جمالية كانت الأساس في إبداع فن إسلامي محض، مستقل عن أي تأثير سابق، ومتنوع بحسب اختلاف الحواضر والعصور.

وإذا كان مسجد الرسول في المدينة قد حدد الأنموذج المعماري Archétype لبناء المساجد اللاحقة، فإن تقدم الحضارة الإسلامية بسرعة لا مثيل لها، تمثل في ضخامة العمائر، بوصفها رمزا لنظام الحكم الجديد، القائم على مبادئ الدين الإسلامي، وبوصفها صورة الجمالية الناشئة.

وكان مسجد قبة الصخرة أروع نموذج متكامل لعمارة اجتمعت فيها الجمالية المعمارية، التي تحدث عنها بوركارت [٧]، والجمالية التشكيلية التي توسع في توصيفها كريزويل Creswell في كتابه الكبير [٨].

والعمارة الإسلامية كغيرها من العمارات مؤلفة من مجموعة غير محدودة من المفردات، التي كانت مهاد التشكيل الفني. كما كانت أنموذجا لجمالية العمارة، سواء كانت هذه العمارة دينية أو دنيوية، مع الإشارة إلى اختلاف نوعية هذه المفردات بينهما.

العمارة الدينية

وأهمها المساجد، مؤلفة من حرم مغطى يحتوي على المنبر والمحراب والسدة أحيانا، ومن فناء سماوي يسمى الصحن، مزود ببرك مائية للوضوء، وقد يحاط بأروقة. وتتفتح من الحرم والصحن أبواب، كما ترتفع فوق الحرم غالبا قبة، وتنهض المئذنة أو المآذن في أطراف المسجد.

كان على المعمار أن يفسح في المسجد، وخصوصا في الحرم، المجال لتغطية السقوف والجدران بألواح تشكيلية فسيفسائية، كما في قبة الصخرة والمسجد الكبير في دمشق. أو تصويرية ملونة، كما في سقف الجامع الكبير في صنعاء، الذي أنشئ بأمر الرسول منذ العام الهجري السادس.

ولكن الجمالية التشكيلية لم تسعف جدران وسقوف المسجد فقط، بل انتشرت في المفردات الأخرى، وخصوصا المحاريب والمنابر [٩].

وأقدم «محراب» بسيط في تكوينه المعماري، غزير في تشكيلاته الفنية، كان محراب قبة الصخرة (٦٩١)، المؤلفة عناصره من شبه عمودين يحملان قوسا مؤطرا، ولقد تحدث عن هذا المحراب فريد الشافعي [١٠]، وحسب دراسته يراه أول محراب إسلامي.

ثم تنوعت عناصر الجمالية التشكيلية في المحاريب، فنراها في جامع الحلوية بحلب خشبية، كمحراب المسجد الأقصى، ذات رقش هندسي، ثم نراها حجرية مفرغة في محراب جامع قرطبة (٨٣٦). كما نراها حجرية غزيرة متشابكة وملونة في مسجد السلطان مؤيد (١٤٢٠) في القاهرة، ولكننا في سوسة (٨٥١)، نرى المحراب مقتصرا على جماليته المعمارية، مجردا من الجمالية التشكيلية.

وتبقى الجمالية الفنية في محراب جامع قرطبة أكثر غزارة وتنوعا، تغطي جدران هذا المحراب الأضخم في عالم المساجد.

وتبدو العناصر التشكيلية غزيرة جدا، على الرغم من بساطة تكوينها المعماري، في محاريب مسجد الجمعة في أصفهان (١٣١٠)، أو في مسجد مولاي إدريس في فاس (١٤٣٧)، أو في محراب مسجد قم في إيران (ق١٤)، مع اختلاف كبير في مادة هذه التشكيلات التي تكونت في محراب قم، مؤلفة من بلاطات مسبقة الصنع من الخزف القاشاني الملون.

كانت جميع التشكيلات الفنية مؤلفة من عناصر هندسية أو نباتية توريقية متنوعة جدا، ولكن عنصر التشكيل الكتابي المؤلف من آيات قرآنية مرسومة بأحد الخطوط العربية ليس شائعا في جميع المحاريب.

ويعد المحراب يأتي المنبر من أبرز المفردات المعمارية في المساجد، وهو مجموعة درجات محددة بحاجزين جانبيين، وتصل هذه الدرجات إلى مقعد الخطيب، حيث تعلو فوقه قبة أو واقية، وتدخل إلى المنبر من خلال باب مؤطر.

وجميع أجزاء المنبر تصبح مهادا للعناصر التشكيلية ذات الأشكال الهندسية النجمية المتشابكة، ولعل منبر جامع القيروان (ق٩)، هو أكثر المنابر غزارة بالعناصر التشكيلية المتنوعة، من مخرمات أو تشبيكات، أو رقش مفرغ هندسي أو نباتي.

على أن أروع العناصر النجمية المزخرفة نراه في منبر أولو جامعي في إزمير (ق١٤)، أو في منبر جامع الكتبية في مراكش (١١٣٠).

ويجب أن نقف طويلا أمام جمالية المآذن المعمارية، فحيث نراها على شكل صوامع مجردة، تصبح في مآذن حسان في الرباط (١١٩٦)، والكتبية في مراكش، ومئذنة إشبيلية (١١٩٨)، سطوحا ضخمة تشغلها عناصر جمالية بارزة، مؤلفة من أقواس ومشبكات مقرنصة، وانتقلت هذه التشكيلات الجمالية إلى المشرق، لكي تظهر على المآذن الأسطوانية وليس المضلعة، كما في مئذنة قطب منار في دلهي (١٢٢٠)، التي ترتفع عاليا محاكية شجرة النخيل، وفي مئذنة الجم في أفغانستان (١٢٠٣)، ومنارة كاليان في بخارى (١١٢٧).

وفي العصر الفاطمي يظهر طراز خاص للمآذن، مؤلف من عدة طبقات مضلعة، تعلوها ذروة بيضوية حجرية فوقها جامور نحاسي. وتبدو الجمالية المعمارية في ذروتها في مآذن الجامع الأزهر، التي تماهت مع الجمالية التشكيلية، حيث تبدو في العناصر الرقشية التي غطت جميع سطوح المئذنة.

وينتقل هذا الأسلوب في عمارة المآذن إلى العصر المملوكي في القاهرة ودمشق، حيث نرى مئذنة الجامع الأموي، التي أنشئت في عهد السلطان قايتباي في نهاية القرن الخامس عشر، وقد جمعت روعة الجماليتين، المعمارية والتشكيلية. وتبدو هذه الازدواجية الجمالية أكثر وضوحا في مئذنتي مدفن قايتباي في القاهرة (١٤٧٢)، ومئذنة مدفن السلطان إينال (١٤٥٦) في القاهرة أيضا.

على أن الصوامع الأولى كانت عارية من الجمالية التشكيلية، كما في مئذنة جامع القيروان (٨٣٦)، والمآذن اللولبية، كمئذنة جامع سامراء الملوية (٨٥٢)، ومئذنة أبي دلف في سامراء أيضا (٨٦١)، ومئذنة جامع ابن طولون في القاهرة (٨٧٩م)، والمآذن الرمحية العثمانية.

ولكن المآذن الأسطوانية، التي ما زالت ماثلة في جامع النوري الكبير في الموصل (١١٧٢)، ومئذنة مدرسة الياقوتية في أرضروم - تركيا (١٣١١)، وكذلك مآذن بخارى وسمرقند ومشهد وهرات، قد استوعبت سطوحها المحدبة روائع التشكيلات الحجرية أو الجصية أو الخزفية بوفرة تزيد على التشكيلات التي غطت المآذن المربعة في المغرب.

إن استعراض الجمالية التشكيلية المتمثلة في كسوة المآذن لا يمنعنا من الوقوف أمام تنوع الجمالية المعمارية في المآذن، التي بدت على شكل صومعة مربعة أو عمارة لولبية أو أسطوانية ذات تاج في أعلاها، أو نجمية، كما في برج مسعود الثالث في غزنة(١١١٥).

وأشد المفردات المعمارية احتواء على التشكيلات الجمالية هي «القباب»، التي استوعبت من الخارج والداخل عناصر فنية رقشية، مثل قبة مدفن الخلفاء في القاهرة (ق١٥)، وقبة مدفن الأمير خاير بك (١٥٠٢)، وهي مزينة برقوش نباتية حجرية بارزة، أو هي رقوش هندسية نجمية، كما في قبة مدفن بارسباي (١٤٣٢)، وقبة مدفن الأمير قانصوه أبو سعيد (١٣٥٥).

وعشرات القباب المملوكية في القاهرة تميزت بزخارف متنوعة من الخارج، أما من الداخل، فلقد تمثلت الجمالية التشكيلية بصورة غنية ومتنوعة في أكثر القباب، مثل قبة مسجد المؤيد في القاهرة (١٤٢٠)، التي ازدهرت بعناصرها المقرنصة، وقبة مدفن السيدة نفيسة، ومدفن الإمام الشافعي (١٢١١). وتذكرنا هذه التشكيلات الانداحية بنموذج زخرفي استوحاه ليوناردو دافنشي من أحدها.

وإذا كانت القباب القاهرية أكثر شهرة في القسم الغربي من بلاد الإسلام، فإن المساجد المشرقية تميزت بتشكيلاتها الخزفية الملونة، نراها في قباب أصفهان وكاشان ومشهد وسمرقند.

إن أبرز العناصر الجمالية المشتركة التي بدت في العمارة الإسلامية، كانت في تنوع «التشكيلات المقرنصة»، التي كانت عنصرا معماريا ذا وظيفة إنشائية محددة، كما كانت عنصرا جماليا أفسح في المجال إلى تنوع أدائه. فما أن ابتدأ المقرنص مبسطا في حنيات الأركان والزوايا، حتى أصبح آية فنية في قباب جامع قرطبة، وقصور الحمراء في غرناطة، وامتدت هذه التشكيلات إلى المغرب.

لقد اهتم المعمار المغربي باستغلال المقرنصات أروع استغلال، تبدى ذلك في مدرسة العطارين (١٣٢٥)، في فاس، وفي مدافن السعديين (١٦٠٣) في مراكش.

كذلك عني المعمار والرقاش كلاهما باستغلال «الأشكال النجمية»؛ نظرا لدلالتها المقدسة، سواء أكانت سداسية أم ثمانية. ويجب ألا نستثني جميع عمارات المشرق والمغرب من احتوائها على عناصر تشكيلية نجمية، أعطت الفرصة واسعة لتصميمات متنوعة، تقوم على التشابك الهندسي، منطلقا من مركز النجمة، متفرعة بشكل جاذب نابذ، تملأ المساحة المقررة، سواء كانت دائرية أو مضلعة.

ويجب الوقوف وئيدا عند العناصر الجمالية في عمارات سامراء، وخصوصا في القصور، ولقد عبرت هذه العناصر عن إلحاح المعمار والرقاش على تجريد الأشكال، بعيدا عن الأصول النباتية أو الهندسية، معبرة عن المطلق في أزهى تشكيلاتها.

العمارة المدنية

وإذا ابتدأنا الحديث عن الجمالية المعمارية التشكيلية في المساجد والمدافن، فإن القصور، الأموية والعباسية والأندلسية والهندية، قد حفلت بترف واسع بالزخرفة والتزيين في نطاق ضخامة البناء، ومثالها قصر المفجر الذي أنشأه الخليفة هشام بن عبدالملك (٧٣٠)، وتتألف هذه العناصر من أشكال نحتية تمثيلية، ومن ألواح فسيفسائية تجريدية. وفي قصر الحير الغربي الذي أنشأه هشام أيضا هناك تشكيلات فنية واسعة، تتألف من عناصر حجرية بارزة في واجهة القصر، إضافة إلى بعض التماثيل، وفي الداخل ثمة عناصر زخرفية مجردة مشابهة للتمشيحات الرخامية، ومن زخارف الكوات المفرغة، إضافة إلى الصور الملونة لمواضيع أسطورية، كانت تغطي أرضية زوايا المدرج، ولعلها تقليد للفسيفساء كما يرى إيتهاوسن. وهكذا تلتقي في هذا القصر العناصر النباتية والهندسية والتمثيلية، التي تعد بداية تكون الجمالية التشكيلية في الفن الإسلامي والعمارة.

ومرورا في سامراء بأطلال قصر الجوسق الخاقاني وقصر بلكواره، وهما من قصور الخليفة المتوكل، وكذلك أطلال قصر الزهراء في ضاحية قرطبة، وقصر الأخيضر العباسي في العراق. وزيارة قصور الهند في دلهي وفتح بورسكري وأغرا ولاهور، نرى الجمالية التشكيلية ممثلة في النقوش الحجرية والجصية والحجارة المطعمة، والفسيفساء الحجرية، وتنزيل قطع الزجاج في طبقات الجص، إضافة إلى أساليب تشكيلية مبتكرة كانت تستغل في الرسوم الزخرفية الجدارية الملونة والمنفذة على الجص. ولنأخذ مثالا على هذه القصور، قصور الحمراء في غرناطة، التي تعود إلى العامين (١٣٥٤) و(١٣٩١)، وهما قصران متدمجان محاطان بالحدائق أبرزها جنة العريف، وتمتد الحدائق في جميع الأنحاء تتخللها مقاعد مكسوة بالبلاط القاشاني، ويبدو مشهد هذين القصرين وقد ارتفعت عليهما الأبراج مختلفة الحجوم، وعددها ثلاثة وعشرون برجا.

وتزين الجمالية التشكيلية القاعات، وبخاصة قاعة السفراء، وهي الجناح الملكي، وتتوسطه بركة ماء تعكس المباني التي تتصدرها، وتزين جدران هذه القاعة زخارف جصية ملونة ومذهبة، مع سقف خشبي معشق هندسيا، وزخارف مقرنصة.

وثمة برج قمارش تتمثل فيه زخارف في واجهته، وفي بواباته ذات العقد المقرنص أيضا، أما الحمام فلقد زين بزخارف من الخزف الملون، تتشابك عناصره مع بعضها بحركة دورانية صوفية.

ويضاهي جناح الأسود جناح البركة، بخصب تشكيلاته الفنية المعلقة على الأقواس والمداخل، وفي وسط صحنه بركة حولها اثنا عشر أسدا حجريا، تقذف الماء من أفواهها على البركة المضلعة المثمنة، المزخرفة بنقوش كتابية، وتحيط الصحن أروقة محمولة على أعمدة رخامية تحمل عقودا، ويبلغ عدد الأعمدة ١٢٠ عمودا.

وتتوزع عناصر فنية تشكيلية في القاعات الأخرى، قاعة الأختين، وقاعة بني سراج، أما قاعة المقرنصات فهي كتلة رائعة من الزخارف المقرنصة، تبدو كأنها عرش مستقل.

وتستقل زخارف الحمراء عن جميع الزخارف التي انتشرت في الأندلس، مما كون جمالية غرناطية متميزة، ما زالت موضع اهتمام المؤرخين والجماليين، بخاصة الروائي «واشنطن إيرفنج» في قصته المشهورة عن قصور غرناطة[١١].

وتجرنا جمالية مفردات العمارة الأندلسية الحافلة بالأعمدة، إلى الحديث عن تيجان الأعمدة في العمارة الإسلامية. وتتماهى هذه التيجان بقوة مع تشكيلاتها الجمالية، لكي تكون مثالا مجردا، ولكنها لم تكن عنوانا لطراز محدد، كما كان الأمر في العمارة الإغريقية الرومانية، حيث الطرز الثلاثة، الدوري والإيوني والكورنثي، تبعا لشكل التاج والعمود في هذه العمارة.

صحيح أن العمارة الأولى في المساجد الأولى، مثل مسجد دمشق ومسجد قرطبة، قد استفادت من الأعمدة الكلاسية القديمة، ومن تيجانها، ولكن المعمار المسلم لم يلبث أن طور شكل تاج العمود، مستغلا وريقات مختلفة عن وريقات الأقنثة (أكانث)، وكانت الأقسام اللاحقة في مسجد قرطبة الكبير قد مهدت لابتكار أشكال طريفة لتيجان الأعمدة. نرى ذلك بوضوح أيضا في جامع القيروان الكبير، إذ بدت التيجان أحيانا ذات أوراق نباتية متحركة تعصف بها الرياح، كما في تيجان مدرسة الحلوية في حلب أيضا، أو مفرغة على شكل توريقات ضمن تقطيعات نجمية في القيروان أو في تيجان جامع الزيتونة.

وتصل تيجان الأعمدة إلى كمال خصوصيتها في تيجان أعمدة الجعفرية في سرقسطة (ق١١)، وفي تيجان مدرسة العطارين في فاس (١٣٢٥).

ويجب أن نختتم هذا البحث، كما بدأنا، بتأكيد العلاقة الحميمة بين جماليات العمارة والبيئتين الاجتماعية والأدبية. هاتان البيئتان اللتان ابتدأتا متصلتين بالأقوام الذين كانوا يعيشون في المدن السابقة للإسلام، وكانت الجمالية المعمارية والجمالية التشكيلية مرتبطتين بالجمالية البيزنطية أو الفارسية، نظرا إلى تدخل المعمار والفنان من أبناء البلاد في تنفيذ العمائر الأولى، ولكن لم يمض وقت طويل، وبخاصة بعد تعريب الدواوين في عهد عبدالملك بن مروان، وتسلم العرب إدارة هذه الدواوين، حتى بدأت العمالة الإنشائية والفنية تنتقل إلى العرب المسلمين، الذين استوعبوا تماما التعاليم الإسلامية التوحيدية، فانفصلت التصاميم المعمارية والتشكيلات الفنية عن جمالية سابقاتها قبل الإسلام، وكانت بذلك وعاء رتب التقاليد الاجتماعية، التي تقوم على الاستقلالية والألفة والحشمة واحترام الجوار، والتقيد بالسلوك الأخلاقي، الذي وصفه ابن خلدون في مقدمته[١٢].

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

قراءة نقدية للعمارة الإسلامية في سياقات جغرافية واجتماعية جديدة

د. هاني محمد علي الجواهرة[*]

مقدمة

يشعر الدارس للعمارة الإسلامية بوجود حاجة ماسة إلى نظرية شاملة - أو لنقل إلى مجموعة من الأفكار المتناسقة مع بعضها - تفسر العمارة الإسلامية في سياقات جديدة كلية. إذ إن ظاهرة مركبة كالعمارة الإسلامية ما زالت إلى الآن في حاجة إلى إطار عام يفسر نشوء هذه الظاهرة وتطورها وظهورها بالشكل الذي هي عليه الآن.

وعلى الرغم من أن عملا كهذا قد يكون من الضخامة بحيث يصعب القيام به في بحث علمي واحد، فضلا عن مجموعة أعمال ضخمة في شتى ميادين المعرفة المتعلقة بالعمارة، فإن ظهور العمارة الإسلامية بسمات ثابتة من مكان إلى مكان، ومن عصر إلى آخر، يجعل من هذا العمل أمرا مشروعا، بل وملحا في بعض الأحيان. ومن المؤكد أن لكل باحث [1] في هذا المجال أفكاره الخاصة به، كما أن هناك العديد من الآراء التي من شأنها أن تؤسس لهذه النظرية. غير أن تبعثر هذه الأفكار وتشتتها وتضاربها، في بعض الأحيان، يجعل من إرساء هذه النظرية - أو مجموعة الأفكار هذه - أمرا غاية في الأهمية. وقد لا تكون هناك حاجة ماسة إلى وجود نظرية ما تفسر نشوء الفن القوطي في العمارة نظرا إلى أن الفن القوطي، على سبيل المثال، ذو ملامح معمارية وتاريخية واجتماعية تجعله نسيج وحده، وهذا ربما ينطبق على بقية الحقب التاريخية التي تؤرخ لفن العمارة الغربي منه، والشرقي أيضا، كما نعرفه، إذ إن لكل حقبة خطوطها العريضة في المعمار والتاريخ والمجتمع.

(*) أستاذ مشارك - قسم العمارة - كلية العمارة والتخطيط جامعة الملك فيصل - الدمام - المملكة العربية السعودية.

غير أن العمارة الإسلامية ما زالت بعيدة كل البعد عن هذا الوضوح، يعود ذلك أساسا إلى خاصية ربما تبدو فريدة في تاريخ العمارة على وجه عام، وهي أن العمارة الإسلامية في مختلف الأقطار والعصور دائما ما تتسم بسمات تجعل منها روابط عضوية، بحيث يختفي عامل الزمن - أو يكاد - في نشوء العمارة. ومن هنا، فإن وجود مثل هذه النظرية - أو مجموعة الأفكار هذه الممهدة لها - أمر مهم للتعرف على الأسباب الدفينة التي جعلت العمارة الإسلامية وحدة قائمة بذاتها. كما أن تشابه العمائر الإسلامية في شتى أقطار العالم الإسلامي، واختلاف أو تشابه مواضيعها والتداخل المزمن بين مختلف عناصر وأشكال هذه العمارة يزيد من صعوبة فهمها. إن البحث عن تفسير للعمارة الإسلامية كظاهرة إنسانية وثقافية يستلزم البحث في العوامل الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية المسؤولة عن قيام هذه العمارة، ويتطلب كذلك تفكيكها إلى عناصرها المعرفية المكونة لها، وهذا ما يحاول هذا البحث أن يتطرق إليه في شيء من العجالة.

منهج البحث

هذا البحث هو قراءة نقدية تراكمت على مدى السنين لأهم السمات التي تتصف بها العمارة الإسلامية، يولي البحث أهمية خاصة للعامل الجغرافي في تكوين هذه العمارة، ودوره في تهيئة العوامل الأخرى التي أثرت في هذه العمارة، مثل العوامل التاريخية والاجتماعية والاقتصادية في سياق عام لمختلف أنحاء العالم الإسلامي. ويهدف البحث كذلك إلى تفكيك العمارة الإسلامية وتحليلها من وجهة نظر معمارية، تأخذ في الاعتبار السياقات الجغرافية والتاريخية والثقافية التي نشأت ضمنها هذه العمارة، وهذا أمر مهم عند دراسة ظاهرة ثقافية مركبة كالعمارة الإسلامية، إذ إنه نادرا ما تم تفكيك هذه العمارة واستخدام مفردات معمارية لذلك. وتعتبر أفكار الباحث والمفكر البحريني محمد جابر الأنصاري في كتابه «تكوين العرب السياسي ومغزى الدولة القطرية: مدخل إلى إعادة فهم الواقع العربي»[2] حاسمة في كتابة هذا البحث، وخصوصا فيما يتعلق بالقطائع الصحراوية الكبرى، ودورها في تكوين العقل السياسي العربي، إذ إن هذه الأفكار النافذة إلى صلب المجتمع العربي والإسلامي تمهد الطريق لقراءة نقدية معمقة لتاريخ العمارة الإسلامية، على أن يكون هذا البحث مجرد مقدمة لأبحاث أكثر عمقا وشمولية في المستقبل القريب إن شاء الله.

الفضاءان الكبيران للعمارة الإسلامية: العمارة الإسلامية في الغرب والعمارة الإسلامية في الشرق

على الرغم من الاتساع الجغرافي الهائل للعمارة الإسلامية، والذي يغطي مساحات شاسعة في ثلاث قارات، وعلى الرغم من تصنيف العمارة الإسلامية إلى مناطق جغرافية يسكنها أقوام من أصول مختلفة، كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين [3]، فإنه بالإمكان إجمالا تصنيف العمارة الإسلامية إلى فضائين

جغرافيين كبيرين متباينين: **الأول** ويشمل العمارة الإسلامية في النصف الغربي من العالم الإسلامي، ويغطي ذلك العالم العربي كافة، إضافة إلى إسبانيا (الأندلس بالمعنى التاريخي)، ومناطق الصحراء الأفريقية. أما **الفضاء الثاني**، فيشمل المشرق الإسلامي، بدءا من بلاد فارس وتركيا وصولا إلى حدود الصين، مرورا بالقوقاز وأفغانستان وأواسط آسيا وشبه القارة الهندية. يستمد هذا التصنيف مشروعيته من مصادر عدة. فعلى المستوى الجغرافي يمثل الفضاء الأول امتدادا لمساحات شاسعة من الصحاري المترامية الأطراف والخالية من اي عائق طبيعي، هذا الامتداد الصحراوي ينتهي في الأطراف الغربية لهذا الفضاء بالمحيط الأطلسي، وشرقا بالهضبة الإيرانية، وشمالا بهضبة الأناضول، وجنوبا بالصحراء الكبرى، وهضبة الحبشة، بالإضافة إلى البحر العربي. وهكذا يتضح من هذا الوصف الجغرافي أن الصحراء هي الخلفية الأساسية التي بنيت عليها هذه العمارة، إنها الوعاء الذي شكل الأسس العريضة لهذه العمارة. فمن **الناحية الطبيعية**، فإن الصحراء هي مصدر الحرارة اللاهب، وهي مصدر جدب دائم، وعند هبوب الرياح عليها تمتلئ سماء الحواضر الواقعة على أطرافها بالأتربة. هذه المعطيات التي نشأت بفعل الصحراء أوجدت نوعا من التنافر بين الإنسان وبيئته، وأصبحت العلاقة بين العمارة والصحراء علاقة تنافر أضداد، وليست علاقة مبنية على التكامل الإيجابي بين العمارة وبيئتها المباشرة لها. وهذا ما جعل العمارة في العالمين العربي والإسلامي ترتضي من بيئتها القاسية تلك بالكفاف. أما من **الناحية الثقافية**، فإن قسوة الصحراء على ساكنيها حتمت عليهم التكتل في وحدات اجتماعية تعتبر القبيلة وحدتها المثالية، لكي يتمكن الناس من التغلب على الظروف المناخية القاسية التي تحتمها الصحراء، وسط هذه السياقات تأتي عمارة العرب والمسلمين لتعكس هذه الحقائق الثابتة.

أما من **الناحية التاريخية**، فمن المعروف أن الفتح العربي الكبير للفضاء الغربي من العالم الإسلامي قد اكتمل تقريبا في القرن الأول الهجري، ولم تكد تمر مائة عام على وفاة النبي صلى الله عليه وسلم إلا وجحافل المسلمين [1]، كانت قد وطئت أرض الأندلس. لقد فتحت الصحاري الشاسعة أبوابها مشرعة للفتح الإسلامي بسرعة فائقة قل نظيرها في التاريخ، ومما ساعد على ذلك غياب العوائق الطبيعية كالجبال والأنهار والغابات الكثيفة أمام جحافل الجيوش الإسلامية الجرارة. كما أن اعتماد العرب على الجمل العربي والحصان، وهي حيوانات متكيفة أصلا مع حياة الصحاري، مكنهم من ذلك. هذا الحدث التاريخي - فتح الشطر الغربي من العالم الإسلامي - أتى حتمية جغرافية تعتبر الصحراء هي المكون الرئيس لها. إذ إن شمال أفريقيا والمغرب العربي يمثل الامتداد الطبيعي لشبه الجزيرة العربية وبادية العراق والشام، التي تمثل الموطن الأصلي للعرب. وهنا يتطابق التاريخ مع الجغرافيا،

مما يفسر سرعة هذه الفتوحات وعدم حدوث ثورات تمرد متكررة ضد الدولة المركزية في دمشق، أو بغداد أو القاهرة لاحقا، كما كان الوضع عليه في شرق العالم الإسلامي. هذا التطابق بين التاريخي والجغرافي أدى إلى ثبات وديمومة في حركة الاستيطان البشري في هذا الشطر. وعلى الرغم من الحوادث التاريخية التي أدت إلى نشوء دول وممالك مختلفة في كل قطر عربي، على حدة، في هذا الفضاء عبر التاريخ الطويل لكل بلد، فإن العمارة عبر ذلك التاريخ بقيت محتفظة بأصولها التي بنيت عليها في القرون الأولى للهجرة، كأن عامل الزمن هنا قد اختفى. وهذا ما يفسر البساطة اللامتناهية في التعرف على أصول وتصنيف وفهم هذه العمارة في هذا الشطر من العالم الإسلامي.

من الناحية الثقافية، فإن هذا التصنيف مشروع تماما. فسكان هذا الفضاء يتحدثون العربية ويدين السواد الأعظم منهم بالإسلام، ويمارسون العبادات نفسها، ولهم صفات مشتركة في الكثير من كل شؤون حياتهم. وإذا كانت الثقافة هي محصلة تفاعل عدة عوامل تاريخية وجغرافية لمجموعة من الناس، فإن هذا يفسر الوحدة الثقافية التي تجمع بين سكان هذا الفضاء. هذا التجانس الواحد بين أبناء هذا الفضاء ساهم في ظهورهم بمظهر ثقافي واحد متجانس. وعلى الرغم من وجود ثقافات أخرى ضمن هذا الفضاء، فإن هذه الاختلافات الثقافية تبقى على مستويات هامشية ولا تمس الجانب الثقافي العام لسكان هذا الفضاء. وهكذا يجد المرء نفسه أمام وحدة ثقافية متجانسة ساهمت الجغرافيا إلى حد كبير في توحيدها، مما سيكون له أكبر الأثر في وحدة عمارتها. وبطبيعة الحال، فإن لهذا التصنيف ما يبرره من وجهة النظر المعمارية البحتة، كما سيتضح لنا في ثنايا هذا البحث.

أفقية العمارة في الشطر الغربي للعمارة الإسلامية

في هذا السياق، يصبح بالإمكان إطلاق مفهوم «الأفقية» في العمارة الإسلامية للدلالة على العمارة في الشطر الغربي من العالم الإسلامي، يقصد بذلك أن أصول العمارة في هذا الفضاء تعود جذورها إلى فترة زمنية واحدة هي عصر الفتح الإسلامي المبكر والقرون القليلة التي أعقبته، وبالتالي فإن العمارة في هذا الفضاء أتت نتيجة لموجة فتح مندفعة بقوة انطلقت من قلب العالم الإسلامي في اتجاه الغرب، وأسست للعمارة هناك. وبقيت الأمور بصورة أو بأخرى[*] على ما هي منذ تلك الموجة الأولى من الفتح إلى الآن، صحيح أن هناك تطورات حدثت في العمارة في العصور اللاحقة في مختلف دول هذا الفضاء، لكن الأسس العريضة لهذه العمارة بقيت كما هي. وهذا هو المستوى الأول مما يقصد به «أفقية العمارة الإسلامية»، في الفضاء الغربي من العالم الإسلامي، وهو متعلق أساسا بالتاريخ والجغرافيا اللذين أسسا لمستويات أخرى من الأفقية في هذا الفضاء.

المستوى الثاني لمفهوم «الأفقية» يجد صداه في أنواع البناء (الشكل ١)، وتفاصيله المعمارية وأنظمته الإنشائية التي سادت في هذا الفضاء، يعتبر المسجد ذو قاعة الصلاة المغطاة بسقف أفقي من الخشب، والمحمول على أعمدة، أو ما يعرف معماريا بـ the hypostyle mosque، هو البناء الرئيسي الذي جسد تطور العمارة الإسلامية في الشطر الغربي من العالم الإسلامي. هذا هو النوع الأساس من أنواع البناء الذي عرفه العرب في هذا الشطر من العالم الإسلامي. إضافة إلى ذلك بنى العرب القلاع الحربية والحصون والقصور. غير أن أنواع البناء هذه هي الأخرى تمثل امتدادا أفقيا بعضها لبعض، فتشابه معالم هذه الأبنية [٦]، يجعل منها امتدادا أفقيا بعضها لبعض، هذه المباني متشابهة إلى درجة ينتفي معها الإحساس بوجود أي اختلاف نوعي فيما بينها، ويأتي تشابه القصور الأموية كقصر المشتى، على سبيل المثال، والقصور العباسية، ممثلة في قصر الأخيضر [٧]، في التخطيط العام والمفردات المعمارية دليلا قاطعا على ذلك، هناك بعض الاختلافات الطفيفة في التفاصيل، لكن الأطار العام للبناء وأنظمته الإنشائية ودلالاته الثقافية يبقى واحدا، وهكذا فإن تشابه أنواع البناء في الشطر الغربي من العالم الإسلامي يمثل المستوى الثاني من أفقية العمارة في هذا الفضاء الغربي من العالم الإسلامي.

من جهة أخرى، وعلى مستوى البناء نفسه [٨]، فإن الفراغ في هذا النوع من المساجد (الشكل ٢)، ينحو منحى أفقيا. فنظرا إلى البساطة المتناهية في تصميم المساجد الإسلامية المبكرة، فقد كان الاهتمام منصبا على توفير أكبر قدر ممكن من الفراغ المسقوف بوسائل بناء بسيطة، وهكذا كان نظام العقود المتوازية الحاملة للسقف الخشبي يفي بالحاجة، وهذا ما يفسر الارتفاع المنخفض نسبيا للفراغ في المسجد العربي، حيث اتجاه الفراغ دائما نحو الأفق، كأن الامتداد اللانهائي للصحراء يجد صداه في الامتداد الأفقي لفراغات وأسقف المساجد في هذا الشطر. وهو ما يفسر أفقية الفراغ في المساجد المبنية في هذا الفضاء، وبطبيعة الحال يأتي ذلك مصحوبا بملاحظة جديرة بالاهتمام في العلاقة بين شكل الفراغ في المسجد والعقود الحاملة للسقف، إذ إن هذه العقود الحاملة لأسقف المساجد في هذا الفضاء تسري موازية لحائط القبلة، أي في الاتجاه الأطول للبناء على عكس ما تقتضيه الضرورة الإنشائية، التي تفيد أن العقد الأقصر أدعى للثبات من العقد الأطول. ولكن وعلى الرغم من ذلك، فإن معظم المساجد الكبيرة في الشطر الغربي من هذا الفضاء ذات عقود طويلة موازية لحائط القبلة - يستثنى من ذلك [٩] المسجد الأقصى، وهو حالة خاصة على كل حال، وجامع القيروان بتونس، والجامع الأموي في قرطبة، حتى في الأروقة الجانبية المطلة على صحون هذه المساجد فإن العقود تسري في الاتجاه الأطول، وهي هنا عمودية على اتجاه القبلة. ما زال السبب وراء ذلك غير واضح، وربما كانت الحاجة الوظيفية إلى صفوف المصلين الموازية

لتلك العقود هي السبب وراء ذلك، ولكن المهم هنا هو أن هذه العقود، وهي تسري في الفراغ، تعزز الاتجاه الأفقي لهذه العناصر نفسها، وللسقف الذي تحمله والفراغ المحيط بها. وهنا يتجلى أحد أهم المستويات في أفقية العمارة الإسلامية في هذا الفضاء، وبطبيعة الحال، فإن لهذه الأفقية ما يعززها في مجال الزخارف المعمارية والنقوش الجدارية. إذ إن جدران المساجد والقلاع والقصور في هذا الفضاء تتسم بقلة زخارفها وباعتمادها اللون الأبيض الخالص، حتى إن تمت زخرفة بعض عناصر هذه العمارة فإن الزخرفة تأتي في أشكال ومنظومات أفقية موازية للجدران والعناصر الأفقية التي تؤسس لهذه العمارة.

اتجاه العمارة للداخل

نظرا إلى كون الفراغ في المسجد ذي قاعة الصلاة المحمولة على الأعمدة، هو أهم ما يميز هذه العمارة، حيث تتم ممارسة جزء كبير من الطقوس الدينية تحت هذا السقف المستوي، فإن الفراغ الداخلي هذا - على الرغم من أفقيته - يصبح أهم مكونات هذه العمارة. ونظرا إلى الدور البسيط الذي تلعبه الزخرفة في المباني في هذا الشطر من العالم الإسلامي، فإن المظهر الخارجي للمسجد يعتمد أكثر على العناصر المكونة له كالمداخل وحائط المسجد والمنارة، وبهذا يعرف المسجد، أضف إلى ذلك، أن الكثير من المساجد الكبيرة في العالم العربي تبنى ضمن سياق حضري مباشر لها في مدن تقليدية ذات تمدد عضوي، ولذلك فإنه قد يصعب في بعض الأحيان رسم نهايات واضحة لحدود المسجد من الخارج، وهكذا يصبح المسجد عالما قائما بذاته، لا يتم التعرف عليه بالكامل إلا عندما يصبح المرء بداخله، وما يقال عن المساجد يقال أيضا عن القلاع الحربية والقصور [10]، إذ عادة ما تحاط هذه القصور والقلاع بجدران ضخمة عالية الارتفاع، محمية بأبراج دفاعية على امتداد جدرانها تلك. هكذا اتجه القصر العربي نحو الداخل، حيث الباحات والساحات والأفنية الداخلية. هذه الخاصية هي ما يسمى بالاتجاه الداخلي للعمارة الإسلامية في الفضاء الغربي من العالم الإسلامي، وهي تأتي مكملة في مفهومها [11] لأفقية العمارة الإسلامية في هذا الشطر على المستوى الجغرافي وعلى المستوى الفيزيائي والحضري المباشر المحيط بهذه العمارة، مما يجعل مفهوم الأفقية ذلك مفهوما تراتبيا على المستويات الجغرافية والمعمارية معا، ويبدو أن للصحراء، بمجتمعها القبلي وبمناخها القاسي دورا رئيسا في ذلك.

إهمال الفراغ الداخلي للعمارة الإسلامية وتبعاته

لقد أدى اعتماد العمارة الإسلامية في فضائيها الشرقي والغربي على المسقط الأفقي ذي الفناء المركزي الكبير في الوسط للخارج (في المساجد والأربطة والمدارس والخانات والقصور)، إلى صرف النظر عن استكشاف آفاق جديدة لأشكال الفراغات المسقوفة بالكامل في الداخل، نتيجة لذلك اتجهت العمارة بفناءاتها الكبيرة وبواباتها وبواجهاتها المزخرفة للخارج [12]، وأصبح

الداخل أمرا ثانويا. لقد أصبحت المهمة الرئيسية للبناء في الداخل هي توفير الظل في مساحات قليلة إذا ما قورنت بحجم الفناءات التي تترك مفتوحة ضمن الإطار العام للبناء، نتيجة لذلك غاب الاهتمام بالفراغ الداخلي كهدف أساسي للبناء، وأصبح مجرد توفير الظل بسقف مستو من الخشب هو كل ما تسمو إليه هذه العمارة، وتنتيجة مرادفة لذلك، فقد انتفت الحاجة إلى ابتداع وسائل إنشاء جديدة يمكن معها بناء فراغات متنوعة، ذات تمدد عمودي، وهكذا استمرت أساليب الإنشاء القديمة في الظهور من دون تغيير يذكر. وهكذا وبإهمال الفراغ الداخلي والاكتفاء بمساحات مظللة بسيطة أنزوى الفراغ المعماري المسقوف إلى الظل، مما أفقد العمارة الإسلامية واحدا من أهم مقوماتها على الاطلاق، ويعتبر جامع سامراء الكبير مثالا واضحا على ذلك، فقد كان سقف هذا المسجد - وهو الأكبر في تاريخ الإسلام - مبنيا من عوارض من خشب تحمل سقفا مستويا من الطين، ومن المؤكد أن هذه التقنية لم تكن كافية لمنع سقوط سقف المسجد، الذي هو الآن أثر بعد عين، وبالإمكان ذكر أمثلة أخرى من أنحاء متفرقة من العالم الإسلامي، إضافة إلى القصور الناجم عن تقنية البناء، فقد كان للصحراء دور في ذلك؛ فالحر اللافح على مدار العالم يجعل الاهتمام بنوعية الفراغ الداخلي أمرا ثانويا، ويصبح عندها توفير الظل، أيا كان شكل الفراغ الناتج، أمرا كافيا لاتقاء حرارة الشمس. وهكذا يبدو أن الصحراء حددت بشكل كبير شكل الفراغ في العمارة الإسلامية. وما يقال عن دور السقف المستوي في توفير الظل، واكتفاء العرب بذلك، يقال أيضا عن الدور الذي يوفره الفراغ الأفقي المفتوح الذي يسمح بمرور الهواء، عبر الفراغ تحت سقف المسجد من دون أن تعترضه أي عوائق قد تحد من حركته. وهكذا ربما سمح الفراغ المظلل وانسياب الهواء إليه عبر صحن المسجد بإضفاء أجواء لطيفة نسبيا، مما سمح باستمراره في الظهور عبر العصور من دون تغييرات جمة تذكر.

ثنائية الجبل والسهل في العمارة الإسلامية

تتناثر بعض السلاسل الجبلية ضمن الفضاء الغربي للعمارة الإسلامية، ولكن في مناطق الأطراف، كجبال أطلس وجبال الحجاز وعسير واليمن في الجزيرة العربية وجبال لبنان. وعادة ما تأتي عمارة الجبال مختلفة عن عمارة السهول الصحراوية الشاسعة. تتكرر هذه الثنائية في معظم أنحاء العالم العربي، الذي يشكل الفضاء الغربي للعمارة الإسلامية، حيث التباين الحاد بين أنماط البناء، والكثير من ضروب الحياة المصاحبة لكلا النوعين من الاستيطان. تعتبر العمارة في اليمن مثالا بارزا على ذلك، فعلى الرغم من أن اليمن عرف خلال تاريخه الإسلامي الطويل الكثير من الدول الإقليمية المتعاقبة فإن عمارة الهياكل كالمساجد والمدارس والقصور[٣٢]، التي تمثل هذه الدول، بقيت - على المستوى الفيزيائي والحضري الذي تبدو عليه هذه العمارة - محتواة ومسيطرا عليها من قبل العمارة التقليدية

التي يبنيها عامة الناس، والتي اشتهر بها اليمن. إن إلقاء نظرة سريعة على أي مدينة يمنية كفيل بإثبات هذا الجانب الفريد في عمارة اليمن. تسيطر الحصون اليمنية (الشكل ٣)، التي تكون الأنسجة الحضرية للمدن اليمنية، على المشهد العمراني برمته في اليمن. أما المساجد (الشكل ٤) والمدارس الدينية التي تمثل الدولة فإن عمارتها أقرب ما تكون إلى التقليدية. وهنا تحدث مفارقة كثيرا ما تتكرر في بعض أنحاء العالم العربي، وهي أن العمارة التقليدية بمفهومها المتعارف عليه، وما تعكسه من نواح معمارية تفوق تلك العمارة التي يمكن نسبتها إلى الدولة، ويعتبر اليمن أبرز تعبير عن هذه الظاهرة، وبطبيعة الحال فإن هذه الخاصية تعكس العلاقة الجدلية بين التكوين الاجتماعي، والتكوين السياسي للسلطة، وعلاقتهما أحدهما بالآخر، إذ يبدو من عمارة اليمن أن التكوين الاجتماعي قد أنتج عمارة خاصة به، تفوق بمراحل ما أنتجته الكيانات السياسية التي حكمت اليمن لفترات طويلة من الزمن.

وهنا يبدو جليا الدور الحاسم الذي لعبته، وما زالت تلعبه، القطائع الصحراوية الكبرى [١٤] التي عملت على عزل الكيانات الحضرية في العالم العربي، وقطعت من أوصالها، مما حرم اليمن - على سبيل المثال - من فرص تطوير عمارته المرتبطة بالكيان السياسي، وفي الوقت نفسه حافظت هذه العزلة الجغرافية للبلد على استمرار العمارة التقليدية لمئات السنين من دون تغيير يذكر. وتتكرر هذه الثنائية، ولكن بمعطيات جغرافية مختلفة من مكان إلى آخر، فنجدها بجوار اليمن في إقليم عسير بالمملكة العربية السعودية، وفي العمارة التقليدية بجبال أطلس في المغرب العربي، وفي جبال سوريا ولبنان، هنالك دائما ثنائية جدلية بين عمارة السهل وعمارة الجبل، وكثيرا ما تأتي هذه استجابة لتلك، والعكس صحيح أيضا، وخصوصا في مناطق الاحتكام بين البدو الرحل الذين يجوبون الصحاري، وبين المزارعين المستقرين في الجبال، إن لم يكن بالاحتكاك المباشر بينهما، فعلى الأقل في استجابة كل منهما لسياقات جغرافية مختلفة عن الآخر. ومن البدهي أن هذه العمارة تعكس الجدليات الاجتماعية الدائمة بين سكان السهل وسكان الجبل، غني عن القول إن هذه الثنائية بحاجة إلى قدر كبير من البحث للوقوف على تفاصيل هذه العلاقة وانعكاسها على أنماط الاستيطان والعمران في هذه المناطق.

تأثير المراكز في الأطراف

يلاحظ أيضا أن تطور العمارة في هذا الفضاء يأتي دائما من المركز ويتجه صوب الأطراف، المركز هنا هو أرض الإسلام الأولى، العراق وبلاد الشام والجزيرة العربية ومصر وشمال أفريقيا. فمع الزحف السريع والمتواصل للغزو العربي، لهذا الفضاء الصحراوي الهائل كانت العمارة [١٥] تنتقل مع العرب إلى البلدان التي يفتحونها. وما إن تفتتح مدينة حتى يؤسس جامعها ودار الإمارة بها وقلاعها وثغورها والأحياء السكنية والعسكرية. وهكذا كان المشهد في القرون الهجرية الأولى، واستمر كذلك حتى في عصور الدويلات التي استقلت عن الخلافة العباسية لاحقا.

للمساجد الكبرى في تاريخ الإسلام، كالجامع الأموي، وجامع الكوفة وجامع عمرو بن العاص وجامع المتوكل وجامع القيروان تأثيرات حاسمة في المساجد الكثيرة التي بنيت لاحقا في هذه الدول، سواء في أشكال هذه المساجد، أو في التقنيات المتبعة في إنشائها. هناك تأثيرات معاكسة بالطبع بعضها يأتي من الأطراف وبعضها يأتي من بعيد. غير أن هذه التأثيرات لا تمس الجوهر الذي أرسته العمارة الإسلامية المبكرة في القرون الهجرية الأولى، وإذا كان المغرب يمثل حالة فريدة في هذا السياق - بحكم موقعه الجغرافي القصي وتعرضه الدائم لموجات هجرة بدوية قادمة من الجنوب - فإنه هو الآخر دليل على القاعدة وليس استثناءً لها. فالموجات البشرية المتعاقبة القادمة من صحراء المغرب لم تجتث ما سبق أن تم إرساؤه من عمارة، بل حافظت هذه الهجرات على الأصول المعمارية التي وجدتها وأضافت عليها وحسّنتها، وهذا ما أوجد نوعا من الاستمرارية الإقليمية لها في دولة المغرب العربي التي تأتي عمارتها مزيجا من هذه وتلك، وهذا أيضا يأتي في سياق أفقية العمارة الذي أشرنا إليه قبل قليل.

ديناميكية العمارة في الفضاء الشرقي من العالم الإسلامي

وعلى العكس من ذلك، فإن العمارة في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي ليست بتلك البساطة التي تميز الشطر الغربي من العالم الإسلامي، ولذلك أسباب عدة: فالشطر الشرقي من العالم الإسلامي يقطنه أقوام ذوو خلفيات عرقية ولغوية وثقافية مختلفة. كما أن تاريخ كل منطقة مختلف عن الآخر. إضافة إلى التنوع الطبيعي في البيئة الجغرافية لكل منطقة على حدة. هذه الأسباب مجتمعة أدت إلى تكوين أشكال وأنواع للبناء وأساليب للزخرفة، وتفاصيل معمارية كثيرة لم يشهدها الشطر الغربي من العالم الإسلامي، نحن هنا أمام ثقافات مختلفة انصهرت على فترات مختلفة من الزمن ضمن ثقافة واحدة في ظل الإسلام. قد تختلف اللغات والأصول العرقية ومظاهر اللباس والعادات في هذه الثقافات، غير أنها تشترك أيضا في سمات تستمد جذورها من الدين الإسلامي الذي وحد إلى درجة كبيرة بين هذه الثقافات، وتعتبر العمارة الدليل الأبرز على دور الإسلام في صهر هذه الثقافات في بوتقة واحدة.

وإذا كانت العمارة في الشطر الغربي من العالم الإسلامي قد أسست في القرون الهجرية الأولى، فإن العمارة في الشطر الشرقي بعيدة كل البعد عن هذا الاختزال التاريخي، يعود السبب أساسا في ذلك إلى الموجات المتعاقبة من الهجرات الضخمة التي استمرت تكتسح العالم الإسلامي في شطره الشرقي، والقادمة من السهوب الأسيوية لمدة تزيد على ألف سنة. فما إن ترسخ الحكم العربي على المناطق الواقعة شرق العالم الإسلامي، فيما يعرف الآن بأفغانستان وأجزاء من الهند وإيران وأجزاء من تركيا، وما إن استتب الأمن للعرب في حكم هذه المناطق الجديدة، وما كادت الدولة العربية تبدأ بإنشاء عمارتها الخاصة بها، حتى بدأت

الدول الانفصال تدريجيا عن جسم الدولة العباسية مدفوعة بأسباب ثقافية أو دينية، غير أنها كانت في الأساس ذات نزعات عرقية انفصالية. وفي هذه الأثناء بدأت موجات الغزو الأسيوي البدوي لمراكز التمدن في هذا الشطر من العالم الإسلامي. فقد هبت على العالم الإسلامي موجات كاسحة من الغزو القبلي القادم من أواسط آسيا، بدءا بالسلاجقة فالمغول فالتيموريين، وأخيرا الأتراك العثمانيون. هذه هي موجات النزوح الكبرى من أواسط آسيا إلى المراكز الإسلامية في الداخل، غير أن هنالك موجات نزوح أخرى لا تقل أهمية من داخل جسم الدولة الإسلامية باتجاهات مختلفة داخل الفضاء الشرقي للعالم الإسلامي، لقد تركت هذه الموجات تأثيرا حاسما على تطور ونشوء العمارة الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، وفي غربه أيضا. إن المحصلة النهائية لهذه الموجات البشرية المتلاطمة المتكررة في التاريخ الإسلامي قد أدت إلى نتيجتين مكملتين، إحداهما للأخرى، وملازمتين لتاريخ العمارة الإسلامية في بعديه الجغرافي والتاريخي معا.

فمن جهة [16] ساهمت هذه الموجات في منع ظهور أنماط معمارية متطورة باستمرار، فما إن تستتب الأحوال لهذه السلالة الحاكمة، أو تلك، وتبدأ في بناء عمارتها الخاصة بها، حتى تأتي عليها الموجة القادمة وتدمر ما بنت، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى. إن بلدا عريقا في التاريخ كإيران، الذي تعود العمارة الإسلامية فيه إلى القرن الأول الهجري، لا يكاد يوجد منه شيء بالإمكان نسبته إلى تلك الفترة المبكرة من تاريخه بسبب التدمير الرهيب الذي أحدثه المغول، ومن قبلهم أو من بعدهم الغزاة الذين تعاقبوا على حكم هذا البلد إلى ما يقرب من أكثر من ألف عام، وما يقال عن إيران يقال أيضا عن كثير من دول العالم الإسلامي، التي تعرضت لموجات متعاقبة من الغزو القادم من أواسط آسيا. قس على ذلك موجات متعددة من الغزو في مراكز وأطراف العالم الإسلامي، حيث يُهدم في موجة واحدة ما تراكم من أبنية طيلة عقود من الزمن. لقد أدت هذه الموجات المتعاقبة من الغزو إلى انقطاع مسيرة تطور العمارة الإسلامية، ومنعت تكون القاعدة الصلبة لبناء مجتمعات حضرية مستقرة. كما أنها منعت نشوء نظام اقتصادي رأسمالي مزدهر، يشجع على تنامي الثروة والاستقرار الاجتماعي الطويل الأمد، الضروري لحدوث تحولات نوعية في أشكال العمارة والاستيطان، وكنتيجة حتمية لذلك لم تطور العمارة أشكال وأساليب بناء جديدة، بل ظلت تتناسخ من مجموعة قبلية إلى أخرى بقليل من التأثيرات، كما أن هذه العمارات هي عمائر جنائزية [17]، أو تذكارية تمجد حكاما أو زعماء دنيويين أو دينيين، وليست عمارة تجسد قيما اجتماعية مدنية، وهذا بحد ذاته يقود إلى السؤال عن المحتوى الاجتماعي لهذه العمارة. وهذا سؤال مركزي في فهم طبيعة العلاقة بين العمارة والمجتمع الذي بنيت فيه، غير أن هذا الموضوع لأهميته يستوجب منهجية أخرى، وتفصيلا يقع خارج نطاق هذا البحث.

أما النتيجة الأخرى، وهي مكملة لسابقتها، فهي تشابه أشكال البناء والعمارة في كل فترة تاريخية بتلك التي سبقتها، كأن البناء اللاحق يستعيد البناء الذي قبله، مع بعض الإضافات البسيطة هنا وهناك، ولعل التطور الوحيد الذي كان يتجدد باستمرار هو ذلك المتعلق بالزخارف المعمارية، غير أن هذا في حد ذاته أمر يدل على الثبات التاريخي للعمارة الإسلامية، وهو ما يؤكد القاعدة ولا يستثنيها، فالزخرفة - أساسا - لا تضيف إلى البناء الشيء الكثير، إنها فقط تجمله ولكنها لا تبتدع أنظمة فراغية وإنشائية تنتج مباني جديدة كلية، ليس هناك من سبب واضح لتفسير هذه الظاهرة، ولكن يبدو أن العمارة الجديدة ترث الكثير من العمارة التي تسبقها، ولكن قصر الوقت بفعل موجات الغزو من أواسط الصحاري الآسيوية - والذي ينبغي لهذه العمارة أن تستغرقه لكي تتطور - يمنع هذه الأشكال المعمارية من أن تتطور تطورا نوعيا في الشكل والحجم والفراغ وفي أساليب الإنشاء، والأمثلة على ذلك كثيرة، فالبناء التيموري قد يُنسب - خطأ - نظرا إلى التشابه الحاد في الشكل وفي الزخرفة إلى بناء يعود إلى عصر السلاجقة، وبالإمكان نسبة بناء سلجوقي إلى عصر الخانات المغول، وهكذا. هذه الاستمرارية في الملامح العامة للبناء كالشكل، وغياب الفراغ الضخم، والتركيز المستمر على الزخرفة هي التي أضفت انتماء واستمرارية على هذه العمارة[8] على طول تاريخ العمارة الإسلامية، وهذا عائد في أساسه إلى التأثير المباشر للغزوات البدوية القادمة من أواسط الصحاري الآسيوية، التي لم تكن فقط لتمنع باستمرار تطور أنواع جديدة كلية في أنواع البناء، بل تعمل أيضا على انتقال أنواع البناء إياها بكثير من سماتها المعمارية من منطقة إلى أخرى، ومن عصر إلى الذي يليه من دون أي تطور نوعي يذكر، مما حرم العمارة من التطور الحقيقي، الذي كان ينبغي عليها أن تسلكه، والذي حدث في كثير من مناطق العالم الأخرى.

وإذا كان لبعض أقاليم العالم الإسلامي في شطره الشرقي خصوصية قد تبقيه خارج هذه السمات، فإن التمعن في ملامح هذه العمارة يجعل هذه الفوارق فوارق في الشكل وليست فوارق في المضمون. فالعمارة في شبه القارة الهندية لا تعرف الزخرف كثيرا - على الأقل عند مقارنتها بالعمارة الصفوية في إيران، أو العمارة التيمورية في أفغانستان على سبيل المثال - غير أنها هي الأخرى لم تنشئ عمارات ذات فراغات فسيحة، أو أنواعا جديدة للبناء تعكس تركيبة مجتمعات قد أصابت قدرا متقدما في السلم الاقتصادي والاجتماعي، ولعل سيطرة الأضرحة على أنواع البناء الأخرى في العمارة المغولية، في شبه القارة الهندية، دليل واضح على ذلك؛ فالقباب التي تغطي الأضرحة هي قباب مصمتة أو قباب من طابقين، وبالتالي فإنها بنيت لتمجيد البناء - الضريح - من الخارج، وليست لإيجاد فراغ فسيح يمارس فيه الناس نشاطا اجتماعيا معينا، كما قد يستنتج من أشكال القباب من الخارج وارتفاعاتها الضخمة،

حتى المساجد (الشكل ٥)، فإنها هي الأخرى عبارة عن قنامات ضخمة مفتوحة للخارج ومحاطة بأروقة من الجوانب. أما الفراغ المسقوف والمظلل فهو فقط في الجهة الموازية لحائط القبلة، وهو لا يتجاوز في مساحته ربع مساحة البناء على أكثر تقدير.

قد تختلف الحال قليلا في العمارة العثمانية، التي اعتمدت على نظام القباب وأنصافها وأرباعها كأنظمة فراغية للمساجد العثمانية. وفي هذا الجانب، فإننا نلمس ما يمكن أن يكون الاستثناء الوحيد لفكرة الفراغ الفسيح (الشكل ٦) في العمارة الإسلامية. غير أن هذا الفراغ يبدو مختلفا في تركيا، مهد الدولة العثمانية، عنه في بقية الدول العربية، التي شهدت بناء بعض المساجد ذات القباب التي تحاكي القباب العثمانية، إذ إن التكوين الفراغي والشكل وأنظمة البناء العثماني في تركيا تختلف عنها في بقية الدول العربية التي حكمها العثمانيون لمدة تزيد على أربعة قرون. إن عمارة المساجد في الدول العربية إبان الحكم العثماني، وإن كانت متأثرة بالطراز العثماني، لا ترتقي من حيث النوع إلى مثيلاتها في تركيا، حيث تأتي هذه المساجد نسخا مصغرة أو محورة عن تلك التي كانت تبنى في أسطنبول وبورصة وأدرنة وكل بلاد الأناضول. فالقيم الجمالية التي تحكم هذه المساجد [١٩] أقل بكثير مما هي عليه في منشئها الأصلي، من حيث توزيع الكتل ودقة الإنشاء وكبر الفراغ والتكوين العام للمساجد العثمانية عامة، وهذا ما يجعل العمارة العثمانية وتجلياتها المختلفة في البلاد العربية تعبيرا جغرافيًا بدرجات مختلفة.

غير أن هذه الاستثناءات - وهناك العديد منها وخصوصا في أطراف العالم الإسلامي شرقه وغربه - تبقى ظواهر جغرافية تؤكد الدور الحاسم الذي تلعبه الجغرافيا في تكون العمارة الإسلامية. من المعروف أن الهند تمثل الحد الجنوبي للتمدد الإسلامي في آسيا، كما أن لها صفات جغرافية طبيعية وثقافية مختلفة. فمن الناحية الطبيعية تعتبر الهند مقلعا ضخما لأحجار الرخام (الأحمر منه والأبيض)، ومن الناحية الثقافية فإن الهند هي مهد الهندوسية، وقبل مجيء الإسلام نحت الهنود الجبال ليبنوا معابد لهم في الصخر، وهكذا تبدو المعابد الهندية القديمة منحوتات ضخمة من الحجارة ذات تفاصيل تعجز العين عن الإحاطة بها. أما من الداخل، فإن الفراغ يختفي أو يكاد، لم تختلف الحال كثيرا في العمارة الإسلامية المغولية في الهند، فالضريح - باعتباره البناء المغولي بامتياز - هو عبارة عن منحوتة قدت من الحجر، هو لم ينحت من الحجارة، ولكنه يبنى بها، غير أن مظهره من الخارج لا يختلف كثيرا عن مثيلاته الهندوسية القديمة المنحوتة من الصخر، كما أن غياب الفراغ الفسيح تحت القبة في الضريح المغولي يقرب من هذه العلاقة، ولذلك فإن الأضرحة المغولية في العمارة الإسلامية هي أقرب ما تكون إلى المنحوتات الصخرية من الرخام الأحمر أو الأبيض. وقد أزيلت التماثيل من عليها (الشكل ٧) لكي تتلاءم مع معتقدات الدين

الإسلامي، وهكذا تبقى العمارة المغولية في الهند شاهدا حيا على أهمية العامل الجغرافي في تسبيب وتكوين العمارة.

يتكرر الأمر ذاته في العمارة العثمانية، ولكن على العكس تماما، يستمد الفراغ العثماني العالي والفسيح جذوره من مصدرين اثنين. فمن ناحية تاريخية بالإمكان إعادة جذور المسجد العثماني ذي الفراغ الفسيح والقبة العالية الضخمة - أو ما يعرف بمدرسة المعمار سنان المعماري التركي الشهير - إلى أصول سلجوقية [٣٠]، بدأت بقبة مركزية واحدة، بدأت تكبر شيئا فشيئا إلى أن وصلت إلى الحجم الذي هي عليه الآن، غير أن هناك مصدرا آخر، ربما كان تأثيره أكبر في نشوء المسجد التركي ذي الفراغ العمودي، ألا وهي كنيسة أياصوفيا التي تعود عمارتها إلى عصر الدولة البيزنطية [٣١]، والتي حُولت إلى مسجد عندما استولى العثمانيون على القسطنطينية، حُولت أخيرا إلى متحف بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية. وسواء كان ظهور الفراغ العمودي الفسيح في العمارة العثمانية عائدا إلى أصول سلجوقية، أم إلى أن أيا صوفيا هي المثال الذي تم السير على منواله، فإن الجامع العثماني - بكل ما انطوى عليه من إيقاعات في الحجم والشكل والفراغ - بقي حبيس منطقته الجغرافية، ولم ينتشر في كل المناطق التي انضوت تحت حكم الإمبراطورية العثمانية إلى أكثر من أربعة قرون، وما العمائر العثمانية الطابع، المنتشرة في بعض الدول العربية إلا محاولات جغرافية بسيطة لاقتفاء أثر تلك الجوامع العملاقة، وهكذا يبقى المنطق الجغرافي حاضرا بقوة في تشكيل الخطوط العريضة للعمارة الإسلامية.

عمودية العمارة في الفضاء الشرقي من العالم الإسلامي

وعلى عكس ما هي عليه الحال في الشطر الغربي من العالم الإسلامي، فإنه بالإمكان إطلاق مفهوم «العمودية» لوصف بعض المفاهيم في العمارة في هذا الفضاء. فالعمارة في منطقة مثل إيران تختلف عنها في منطقة كتركيا، والعمارة في الهند تختلف عن تلك التي في أفغانستان وأوزبكستان وفي السهوب الأسيوية الممتدة من شرق تركيا، وحتى حدود الصين لها عمائرها الخاصة بها.

نحن هنا أمام تعدد نوعي لأشكال مختلفة من البناء، ولتفاصيل مختلفة في نوع البناء الواحد، وبالإمكان الاسترسال في كثير من هذه التفاصيل. هذه التعددية هي ما يمكن أن يطلق عليها مفهوم العمودية، حيث يعتبر اختلاف أشكال البناء من مكان إلى آخر أهم سمات هذه العمودية مقابل التشابه الحاد في أشكال البناء في الشطر الغربي من العالم الإسلامي، غير أننا - وكما رأينا من قبل - نجد هذه التعددية تبقى في سياق جغرافي بحت، فهذه الاختلافات عائدة أساسا إلى أسباب جغرافية بحتة تتعلق بموقع المنطقة وخصائصها الطبيعية والخلفيات الثقافية لسكانها، وموقعها على طريق الحروب والقوافل التجارية، هنالك

عوامل تاريخية لها دور مؤثر بالفعل في تطور هذه العمارة، غير أن هذه العوامل لا تؤسس لعمارة عمودية بالمعنى الشامل للكلمة. المشهد المعماري في كل المناطق في هذا الفضاء واحد تقريبا، فهذا جامع بصحن مفتوح ملحق به ضريح، وهذا رباط واقع على أحد فروع طرق القوافل، وتلك مدرسة ملحق بها مسجد وضريح، تصاحب كل ذلك منارات وبوابات تختلف طولا وعرضا من مكان إلى آخر. هذه هي مواضيع العمارة الإسلامية في هذا الفضاء، وتظل الاختلافات هنا اختلافات جغرافية يعمل التاريخ على صهرها وإذابة الفوارق فيما بينها، غير أنه لا يفصلها فصلا كاملا عن بعض، ولا يؤسس لحقب وفصول جديدة في العمارة، نظرا لعدم توافر الظروف التاريخية الملائمة [٣٢] لبناء عمائر جديدة كلية ذات مواضيع جديدة.

تتميز العمارة الإسلامية - وخصوصا في فضائها الشرقي - بميزة فريدة، إذ إن البناء الواحد هو عبارة عن عدد من الأبنية ذات الوظائف المختلفة. فالمسجد يأتي على شكل صحن مفتوح عادة ما يحتوي على ضريح في إحدى زواياه ومدرسة وغرف للطلاب وبعض الأنشطة الأخرى، لكل من هذه الوظائف المجتمعة في كتلة واحدة العديد من العناصر، إذ تتعدد القباب المختلفة الأحجام فوق قاعة الصلاة وفوق الضريح، وقد تطول المنارات وتقصر تبعا لموضعها الذي تبنى فيه، كما تتشابه بوابات هذه المباني مع محاريب بعض المساجد. هذا التداخل المستمر بين الأبنية المختلفة ذات الوظائف المختلفة [٣٣] في كتلة معمارية واحدة (الشكل ٨)، جعل من الأبنية الإسلامية في الشرق نسخا مشابهة لبعضها، هذا التداخل في وظائف البناء وأشكاله يعكس حالة من التكوين الاجتماعي، تتمثل في تداخل الأبعاد المجتمعية للناس، وعدم الفصل الواضح فيما بينها، فارتباط المسجد بالضريح بالمدرسة هو انعكاس لترابط المؤسسة الحاكمة بالمؤسسة الدينية، وبالبنى الاجتماعية التي تؤسس لهاتين المؤسستين، اللتين تعكسهما العمارة في مبانيها هذه. إن دمج الأبنية هذا يعني أن المجتمع لم يطور آليات اجتماعية واقتصادية لكي تتمكن كل مؤسسة من أن تستقل بذاتها في مجال العمارة. هناك حالات استثناء لهذه الظاهرة، غير أنها حالات معزولة كما سنرى لاحقا. وهذا يقودنا إلى الحديث عن التكوين الاجتماعي لهذه المجتمعات، وهو أمر يقع خارج نطاق هذا البحث الآن.

تأثير الأطراف في المراكز

على الرغم من أن العمارة في الفضاء الغربي استمدت أصولها من المراكز الحضرية في قلب العالم العربي وانتشرت إلى الأطراف - كما مر آنفا - فإن الصورة هنا تختلف كلية. لقد صاحب الفتوح الإسلامية المبكرة التي قام بها العرب في القرون الهجرية الأولى إرساء لكثير من معالم العمارة الإسلامية في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي. إلا أنه ما كاد الأمر يستتب لهذه العمارة وتتطور عماراتها الخاصة بها، حتى بدأت الموجات البشرية القادمة من السهوب الآسيوية في التأثير المضاد لذلك. فبدلا من أن تُطوِّر هذه العمارة التي قدمت من

قلب العالم الاسلامي - الشام والعراق وإيران - فإن الوافدين الجدد سرعان ما كبحوا جماح هذا التطور. لقد كان لهذه الهجرات العكسية القادمة من الأطراف تأثير حاسم [٣٤] في تطور العمارة في هذا الفضاء. لقد كان لهؤلاء القادمين من أعماق الصحاري والسهوب الأسيوية، وهم بدو رعاة محاربون، دور في إضفاء مسحة بدوية عشائرية على الطابع العام لهذه العمارة، وبذلك فإن العمارة في هذا الفضاء لم تأخذ مجراها الطبيعي الذي كان من الممكن أن تسلكه فيما لو لم تتعرض هذه المناطق لهذه الموجات المتعاقبة من المد الأسيوي المتكرر في التاريخ الإسلامي؛ بدءا من الأطراف نحو المراكز حالة من المد والجزر بين ما تم جلبه من قلب العالم الإسلامي وبين التأثيرات المضادة التي دائما ما تصحب الموجات البشرية القادمة من أعماق السهوب الأسيوية. لقد كان لهذا التصادم بين عمارة المراكز وعمارة الأطراف دور حاسم في التأثير في مسيرة تطور العمارة الإسلامية في مجمل العالم الإسلامي عموما. لقد أدى ذلك - في مجمل الأحوال - إلى استمرار أنظمة البناء القديمة إياها، وإلى عدم وجود أنواع جديدة للبناء؛ فالصورة تكاد تكون واحدة عبر ما يزيد على الألف سنة من التاريخ.

ثنائية البناء والهدم ودورها في تكوين مسيرة العمارة الإسلامية

وهكذا تتجلى ثنائية البناء والهدم واضحة في تاريخ العمارة الإسلامية، حيث تبدو هذه العمارة كأنها عمارة بناء وهدم عضوي طويل الأمد، وليست عمارة عرفت أسلوب القفزات النوعية التي تتراكم تباعا لفترات تاريخية متعاقبة. العمارة الأوروبية - على سبيل المثال - هي عمارة ذات قفزات نوعية، إذ إن كل حقبة تاريخية في هذه العمارة لها سمات خاصة بها. وعندما يقال عمارة يونانية يعرف تماما ما هي سمات العمارة اليونانية التي تميزها عن العمارة الرومانية والقوطية وعمارة عصر النهضة وصولا إلى العمارة الحديثة. إذ إن لكل عصر قفزة نوعية خاصة به نقلت عمارته من شيء إلى شيء آخر. العمارة القوطية مثلا ابتدعت الكاتدرائيات ذات الأقبية العالية والنظام الإنشائي العمودي المصاحب لها. بينما اكتشف فنانو عصر النهضة أهمية المنظور وانتقاله من اللوحة الفنية ليصبح المسؤول الأول عن أشكال الأبنية والفراغات والمدن في عصر النهضة، كما أن اهتمامهم بالنحت والفنون الجدارية [٣٥] قد انتقل أيضا من فن الرسم وأصبح إحدى أهم مميزات هذه العمارة. غير أن شيئا من هذا لم يحدث البتة في العمارة الإسلامية. فالأشكال المعمارية تستمر في التوالد من فترة إلى فترة، ومن منطقة جغرافية إلى منطقة جغرافية أخرى بقليل من الاختلاف الظاهري. والحال نفسها تقال عن الكتلة المعمارية، وعن أساليب البناء، وعن علاقة الشكل بالفراغ وهكذا. لقد كان لثنائية البناء والهدم المتكرر باستمرار في تاريخ العمارة الإسلامية في فضائه الشرقي، والعائد أساسا إلى الهجرات البدوية المتعاقبة من أواسط السهوب الأسيوية، الدور الحاسم في ذلك. لقد حافظت هذه الثنائية على مسار

تطور واحد لم تتمكن العمارة الإسلامية من الفكاك منه عبر تاريخها الطويل، وهذا ما جعل تاريخ هذه العمارة محصلة التقاء مناطق جغرافية [٣٦]، وتلاقح عضوي بفعل عوامل تاريخية قائمة على الغزو المجرد فقط، والخالي من أي تأثير نوعي في هذه العمارة. وهذا ما يفسر الترابط العضوي وتشابه الأبنية في جميع أنحاء العالم الإسلامي بغض النظر عن الفترات التاريخية التي تفصل بين بناء وآخر.

اتجاه العمارة للخارج في الفضاء الشرقي

وعلى عكس ما هي عليه الحال في الفضاء الغربي للعمارة الإسلامية، فإن العمارة في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي متجهة نحو الخارج. بداية فإن معظم الأبنية - مساجد أو أضرحة أو مدارس أو رابطة - في هذا الشطر تبنى على قواعد بصرية كلاسيكية تعتمد على التماثل والإبهار، ولذلك فإن الواجهة المتماثلة (الشكل ٩)، حيث المحور الرئيسي في الوسط وأبراج - منارات في الغالب - على طرفي المحور هي السمة الأساسية لواجهات معظم المباني في هذا الفضاء. أما في الداخل - وما إن يجتاز المرء البوابة المبهرة فإنه ينتقل إلى فراغ (صحن) غير مسقوف، وبالتالي فإن فكرة احتواء الفراغ تحت سقف واحد ليست موجودة في صحن البناء. فقط عندما يصل المرء إلى نهاية البناء (قاعة الصلاة المسقوفة في حائط القبلة)، التي لا تتجاوز مساحتها في العادة ربع أو خمس المساحة الإجمالية للبناء، يصبح المرء داخل بناء مسقوف. تتعزز هذه الخاصية بالزخارف والنقوش التي تزين هذه الأبنية من الخارج، إذ تبدو جدران وبوابات وإيوانات وعقود ومنارات الأبنية - على اختلاف أنواعها في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي من الخارج - كأنها مساحات مخصصة للنقش بمختلف التقنيات، وتشمل جميع الأنماط الزخرفية. هذا الاهتمام المدهش بالخارج تعززه واجهات ضخمة بمفردات معمارية غاية في القوة لا تلبث أن تختفي تماما في الداخل؛ فالجدران وإن تمت زخرفتها في الداخل فإنها لا توازي في إتقانها وفي تعبيرها ما هي عليه حال هذه الجدران من الخارج. كما أن كمية الضوء التي تتسرب إليها في الداخل قليلة جدا مقارنة بأشعة الشمس الساطعة في الخارج التي تزيد من التأثير البصري لهذه النقوش، وبالتالي فإن البناء الإسلامي في هذا الشطر يبدو كأنه يخاطب الخارج أكثر من اهتمامه بالداخل. وتعتبر العمارة المغولية في الهند والعمارة التيمورية - وخصوصا في سمرقند - أمثلة بارزة في هذا السياق.

العلاقة بين الكتلة والفراغ في العمارة الإسلامية

عند النظر إلى معظم المباني الإسلامية في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي، فإن المرء يلاحظ أبنية ضخمة من الخارج. تمثل القباب والإيوانات والجدران أهم عناصرها. تبدو هذه المباني ذات كتل ضخمة. غير أن هذه الضخامة في كتلة البناء لا تلبث أن تختفي في الداخل،

يعود السبب في ذلك إلى أن هذه الكتل إما أن تكون لبوابات ضخمة للفناءات الداخلية خلفها (الشكل ١٠)، وإما أن تكون مجرد كتل إنشائية لحمل البوابات. وفي كلتا الحالتين فإن الفراغ الداخلي، الذي توحي به هذه الكتل الضخمة استهلك في بناء أشكال ضخمة للإبهار من الخارج، ولم يكن هم هذه الكتل إيجاد فراغ فسيح بالداخل، ولذلك فإن هذه الكتل تعطي انطباعات زائفة بالفراغ؛ مما يفضي بدوره إلى قراءات غير صحيحة لهذه الأبنية. وبطبيعة الحال فإن ضخامة الكتل المعمارية وعدم احتوائها على فراغات حية بالداخل يدلان على أهمية الجانب الإنشائي في هذه الكتل. وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام أنظمة إنشائية متكررة، وقد استحوذت على مساحات ضخمة من مساحة البناء. أما الفراغات الحية التي توحي بها هذه الكتل فإنه لا وجود له. وإذا ما عرف أن مادة البناء الرئيسية في معظم أنحاء العالم الإسلامي هي الطوب المحروق، الذي يستخدم بأساليب مختلفة من مكان إلى آخر، فإنه يصبح من المسلّم به أن الأبنية الناتجة باستخدام هذه المادة لن تكون بتلك الضخامة المنشودة؛ نظرا إلى محدودية الطابوق في ابتداع أساليب إنشائية جديدة للذهاب بالبناء عاليا قدر الإمكان. ولعل تهدم معظم المباني التيمورية [٢٧]، في غضون أقل من مائة عام على بنائها، دليل واضح على ذلك؛ إذ إن هذه التقنية لم تكن لتناسب طموحات الزعماء التيموريين الذين بالغوا في ارتفاعات مبانيهم.

في المقابل فإن قابلية الطوب ومشتقاته كمادة زخرفية وتطبيقاته في مختلف الأشكال الهندسية قد أوجدت مدرسة زخرفية في العمارة الإسلامية، وشكلت معينا لا ينضب لإنتاج وإعادة إنتاج أساليب زخرفية جديدة في معظم أنحاء الشطر الشرقي من العالم الإسلامي، وتعتبر العمارة السلجوقية في إيران وبلاد الأناضول مثالا واضحا على ذلك. وهكذا دائما تكون الزخارف [٢٨] هي المجال الأوسع (الشكل ١١) الذي ما فتئت العمارة الإسلامية تستكشفه باستمرار. ساعد على ذلك غياب الحجر كمادة أساسية في البناء، ومن المعروف أن الحجر مادة يمكن استخدامها من بناء فراغات فسيحة، وهذا ما يفسر فراغية العمارة العثمانية التي اعتمدت في بنائها بالكامل على الحجر.

العلاقة بين المباني العامة كمعالم معمارية ونسيجها الحضري المباشر

تتفاوت العلاقة بين المعالم المعمارية الرائدة على مستوى العالم الإسلامي وبين محيطها المادي المباشر. بعض المباني تتماهى في نسيجها الحضري المباشر وتذوب فيه. يتساوى في ذلك شرق العالم الإسلامي وغربه، وإن كان ذلك واضحا أكثر في الشطر الغربي من العالم الإسلامي. ولعل الجامع الكبير في أصفهان بإيران (الشكل ١٢)، وجامع القرويين في فاس بالمغرب دليلان واضحان على ذلك. وإذا كانت هذه المباني تختلف عن بيئتها المجاورة لها في النوع والشكل فإن طريقة دمجها بمحيطها المباشر قد وفر لها نوعا من الانتماء إلى بيئتها المجاورة. غير أن الكثير من المعالم المعمارية في العالم الإسلامي تبدو منسلخة عن محيطها.

سواء أكان محيطا حضريا أم كان مجرد فضاء خال من السكان، يعود السبب في ذلك إلى أن الغرض من إنشاء هذه المباني (المنارات التذكارية (الشكل ١٣)، والأضرحة على سبيل المثال) منفصل عن الاستخدام اليومي المكثف من قبل عامة الناس. وهناك الكثير من المباني ذات الصبغة الرسمية التي تنهج قواعد بصرية صارمة في عمارتها وتعتبر المدارس التيمورية [29]، (خصوصا تلك التي في ميدان الراجستان بسمرقند) أوضح مثال على ذلك. هذه المباني على قدر عال من التكوين البصري والمعماري، والحال تنطبق على العديد من الاستراحات والخانات المنتشرة في هضبة الأناضول. وهنا يمكن التمييز بين عمارة المعالم المنشأة لأغراض بعيدة تماما عن الأغراض الدينية أو الدنيوية المتعارف عليها، وبين إنشاء تذكارات مازال الغرض من إنشائها مثار جدل بين الدارسين إلى اليوم.

المدن المخططة والمدن التقليدية في العمارة الإسلامية

يرتبط بهذه الخاصية الشكل العام الذي تتخذه المدينة الإسلامية. المدن المخططة - أو لنكن أكثر دقة - ما وصل إلينا من هذه المدن - نادرة بالفعل، إذا ما أخذ في الاعتبار الاتساع الجغرافي والامتداد التاريخي للعالم الإسلامي. فمعظم المدن المتعارف على أنها إسلامية، كمعظم العواصم والمدن الكبرى في العالم الإسلامي، نشأت نشأة تقليدية. تختلف المدن المخططة عن المدن التقليدية بمظهرها الصارم ذي الخطوط المتعامدة والشوارع الطويلة - ليس بالضرورة لحركة المركبات - أيا كان نوعها - والساحات المفتوحة والحدائق والقصور. أما المدينة التقليدية (الشكل ١٤) فهي على عكس ذلك تماما، ذات أزقة ضيقة وقصيرة وغير متعامدة، يكاد ينعدم وجود الخط المستقيم فيها. المدينة المخططة يبنيها الحاكم، أما المدينة التقليدية فيبنيها الناس على فترات طويلة من الزمن. المدينة المخططة هي مدن هندسية، أما المدينة التقليدية فهي مدن عضوية.

ويبدو أن كلا النوعين من المدن ينتمي إلى سياقه السياسي والاجتماعي الخاص به. فالمدن المخططة تؤوي شريحة معينة من الناس [30]، لهم وظيفة معينة في الدولة، ولهم أسلوب حياتهم الخاص بهم أيضا. أما المدينة التقليدية فهي مدينة من الناس وإليهم، يقطنها جميع الشعب، وباستثناء سامراء (الشكل ١٥)، عاصمة الدولة العباسية في أوج ازدهارها، التي لم تعمر كعاصمة للخلافة لأكثر من ثمان وخمسين سنة - وهو استثناء له دلالته في تاريخ الدولة العباسية - إضافة إلى بعض أحياء المدن العربية - كالقاهرة في بعض مراحل نموها، ومدينة الزهراء في الأندلس، ومدينة فاتح بور سكري بجوار أكرا في الهند، ومدينة أصفهان عاصمة الدولة الصفوية في إيران، وهي أمثلة قليلة لا تعكس البعد الزمني لتاريخ الدول الإسلامية - فإن غياب المدن المخططة يبعث على تساؤل غاية في الأهمية عن الآليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المسؤولة عن بناء المدن الإسلامية. وبهدف الإيجاز في هذا البحث

فإن هناك جانبين أساسيين للإجابة عن سر ذلك التساؤل. يتمثل الجانب الأول في ظاهرة البناء والهدم، التي تسم تاريخ العمارة الإسلامية، التي تم التطرق إليها آنفا. إن هذه الجدلية تجيب جزئيا فقط عن سر غياب المدن المخططة في العالم العربي والإسلامي. فلقد كان للموجات البشرية النازحة من الشرق تأثير كارثي على تاريخ العمارة الإسلامية، في جميع الدول التي اجتاحتها هذه الفتوحات، ابتداء من صحراء منغوليا وصولا إلى القاهرة. لقد أتت موجات التدمير المنتظمة هذه على الأخضر واليابس، ويكفي أن عاصمة الخلافة بغداد لم يبق منها أثر ذو مغزى يشهد على ما وصلت إليه حاضرة الخلافة العباسية لأكثر من خمسة عقود قبل سقوطها في أيدي التتار. وقس على ذلك بقية المدن والأمصار التي تعرضت لتلك الموجات التدميرية باستمرار. غير أن غياب المدن المخططة متعلق أيضا بديناميكية المجتمع العربي والإسلامي، وعلاقة شرائح المجتمع ببعض، وعلاقة المجتمع بالدولة. وهنا تقفز إلى الأذهان أفكار عالم الاجتماع العربي ابن خلدون، المتعلقة بالدولة والعصبية والعمران، وهذا في حد ذاته مجال خصب للبحث والدراسة، وهو يحتاج إلى منهجية مستقلة خاصة به لتوضيح أثر ذلك في شكل المدينة العربية والإسلامية.

الخاتمة

العمارة الإسلامية ظاهرة على درجة عالية من التعقيد، نظرا إلى الامتداد الجغرافي الهائل لها وللزمن الطويل، الذي استغرقته في مسيرة تطورها، وإلى العدد الكبير من الأعراق والثقافات التي تنطوي عمارتها تحت هذا المسمى. وعلى الرغم من شمولية المصطلح جغرافيًا وتاريخيًا فإن للعمارة الإسلامية مشروعيات متعددة تجعل منها وحدة عضوية قائمة بذاتها، وتميزها عن غيرها من عمارات الثقافات الأخرى.

إن ظاهرة بهذا الحجم من التعقيد والتشابك لها سمات محددة لها، وبالتالي فإن التعرف على هذه السمات من شأنه أن يعين على فهم هذه الظاهرة وتفكيكها. لقد استخلصنا في هذا البحث المبدئي بعض المفاهيم والأفكار التي من شأنها أن تعيد فهم العمارة الإسلامية بدرجة أوضح. لقد رأينا أهمية العامل الجغرافي في التأثير على صيرورة العمارة الإسلامية. العمارة الإسلامية بحكم جغرافيتها هي صراع مستمر ضد الطبيعة متمثلة بالصحراء، وهي في سياق تاريخي في صراع أيضا ضد الموجات البدوية المتعاقبة التي تأتي من أعماق الصحاري الأسيوية. شكلت هذه القطائع الصحراوية والزمنية عوامل كبح لاستمرار العمارة الإسلامية في أن تطور مفردات معمارية نوعية تختلف من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر. وبالتالي فإن المحصلة النهائية لذلك هي تكرار مستمر لأنواع وأساليب وتقنية البناء نفسها. وهكذا استمرت العمارة الإسلامية زهاء تاريخها الطويل في السير على المنوال نفسه، ولم تعرف

النقلة النوعية التي عرفتها عمائر الثقافات الأخرى، وهذا ما يفسر الاستمرارية التاريخية للعمارة الإسلامية في بعد واحد. وبطبيعة الحال، فإن هذا الاتجاه الأحادي للعمارة الإسلامية مرتبط أشد الارتباط بالعوامل الثقافية والاجتماعية الدفينة، والأساليب التي تمت بها إدارة شؤون الدول الإسلامية في جوانبها الاقتصادية والاجتماعية، التي جعلت منه أمرا واقعا، انعكس تأثيره على العمارة. وهذا بدوره يحتاج إلى بحوث أخرى ذات منهجية خاصة؛ لفهم كيفية استجابة العمارة لهذه العوامل. لقد تجنب هذا البحث، عن عمد، الإشارة إلى مناطق الاحتكاك بين الفضائين الكبيرين للعمارة الإسلامية، وخصوصا في أرض العراق والشام، أما مصر فإنها تعتبر حالة خاصة يجتمع فيها الفضاءان الشرقي والغربي.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

جماليات المفردات المعمارية في المجتمعات العربية والإسلامية

سلطنة عمان أنموذجا

د. يحيى حسن وزيري (*)

١ - مقدمة

تبدو عملية استكشاف جماليات مفردات العمارة الإسلامية وعناصرها من الوجهة البحثية النظرية سهلة، نظرا إلى أن هذا الموضوع قد تم تناوله في العديد من الدراسات والأبحاث السابقة، التي كانت في معظمها تقوم بإبراز الجوانب الجمالية فقط في مفردات العمائر الإسلامية، وبخاصة المساجد والقصور ومساكن علية القوم[1]، أي أن التركيز كان على دراسة جماليات العناصر المعمارية من خلال ما تضفيه من قيم فنية أو زخرفية على المبنى الموجودة فيه.

ولكن التعمق في دراسة جماليات هذه المفردات والعناصر المعمارية والزخرفية، كأداة لنقل الموروث الثقافي للمجتمعات العربية الإسلامية بما تحمله من خصوصيات متفردة، يعتبر تحديا للباحثين في مجال العمارة الإسلامية والتراثية بصفة عامة، وذلك لأن محاولة استجلاء العلاقة ما بين الجمال المادي (الشكل الظاهري) المتمثل في مفردات التراث المعماري الإسلامي، والموروث الثقافي (ما وراء الشكل) للمجتمعات العربية المسلمة، موضوع تكتنفه صعوبات متعددة خصوصا في ظل غياب تقاليد بحثية واضحة في هذا المجال.

إن الباحث في مجال العمارة الإسلامية يلاحظ أن التعامل مع التراث المعماري يقتصر في غالب الأحيان على دراسة أو استلهام النواحي التشكيلية أو الزخرفية فقط، دون التعمق في

(*) محاضر بكلية الآثار - جامعة القاهرة - جمهورية مصر العربية.

معرفة المرجعيات التي ساهمت في إفراز المفردات والعناصر المعمارية بصورة فنية معينة، بحيث أصبحت تشكل اللغة البصرية المميزة لمباني المجتمعات العربية الإسلامية.

إن محاولة استكشاف الجوانب الإبداعية الكامنة في مفردات المعمار الإسلامي، فرضت علينا أن يكون منهج التناول لهذا الموضوع مغايرا عما سبقه من دراسات وأبحاث أجرى أجريت في هذا الشأن، لذلك فقد ارتأينا أن الاقتصار فقط على الدراسة التقليدية للجوانب الفنية والجمالية للعناصر المعمارية العربية لن يفي بالهدف الأساسي لهذه الدراسة، وهو التعمق في فهم الظاهرة الإبداعية والجمالية في معمار المجتمعات العربية الإسلامية، بغرض الاستفادة منها لتطوير العديد من جوانب الفكر المعماري المعاصر في هذه المجتمعات.

كما أن أسلوب العرض العام لهذه المفردات والعناصر المعمارية باعتبارها موجودة في كل العمائر الإسلامية بطول وعرض العالم الإسلامي لن يخدم أيضا الهدف من هذا البحث، لأننا نرى أن التركيز على حالة بعض المجتمعات الإسلامية سيكون أكثر فائدة في إبراز وتوضيح العلاقة بين الشكل الجمالي لعنصر ما، وثقافة المجتمع المحلى التي ساهمت في إفرازه برؤية فنية معينة.

إن المنهج البحثي الذي اتبعناه يظهر من خلال المراحل المتتابعة التالية:

ا- اختيار أحد المجتمعات العربية الإسلامية نموذجا لإجراء الدراسة البحثية عليه، مع إمكان أن تتم الدراسة ذاتها بالمنهجية نفسها على مجتمعات أخرى ومن خلال دراسات أخرى.

ب - تحديد ودراسة المرجعيات التي ساهمت في تشكيل الرؤية الفنية والجمالية العامة والخاصة هذا المجتمع، وأثر ذلك في أسلوب تصميم المباني التقليدية بنوعياتها المختلفة (دينية، سكنية، دفاعية،... إلخ)، وهذا المستوى يعتبر المستوى العام من الدراسة.

ج - دراسة استكشافية متعمقة للجوانب الفنية والجمالية للمفردات والعناصر المعمارية بالمباني التقليدية من الخارج والداخل، وهذا المستوى يمثل المستوى التفصيلي الخاص من البحث.

د - رؤية تحليلية للمباني المعاصرة بالمجتمع محل الدراسة، لمحاولة معرفة المفردات والعناصر المعمارية التي مازالت تخاطب اللغة البصرية والذاكرة الجماعية لأفراد هذا المجتمع، وتعتبر من الرموز التشكيلية المكررة الاستخدام في هذه المباني المعاصرة.

هـ - انتقاء بعض من هذه المفردات التراثية الجمالية، ومحاولة تطويرها بأسلوب علمي، من اجل الا يقتصر استخدامها في المباني المعاصرة على الجانب التشكيلي فقط، بل استخدامها ايضا بشكل وظيفي جديد، يساهم في الارتقاء بمستوى تصميم المباني كما يحترم الخصوصية الثقافية لهذا المجتمع.

٢ - لماذا سلطنة عمان بالذات؟

يلفت نظر الدارس والمتأمل للعمارة الإسلامية وجود روح واحدة تسري في مباني وعمائر هذه الحضارة، وهو ما يمكن أن نشير إليه بمصطلح «الوحدة»، ولكن في الوقت نفسه يلفت النظر أيضا وجود اختلافات وتنويعات في بعض التفاصيل الفنية، ربما تبدو ظاهرية أو شكلية من أول وهلة، وهذه الاختلافات تظهر من دراسة العنصر المعماري نفسه في عمارة مجتمع إسلامي وآخر، وهذه الاختلافات والتنويعات يمكن أن نشير إليها بمصطلح «التنوع»[٢].

إن العديد من المجتمعات الإسلامية المحلية يمكن أن تشكل مثالا نموذجيا لدراسة مفردات العمارة الإسلامية، وعلى الرغم من ذلك فلقد وقع اختيارنا على العمارة العمانية التقليدية كنموذج يمكن أن يحقق ما يصبو إليه هدف هذا البحث، ولاشك أن لهذا الاختيار أسبابا ودوافع سنوضحها فيما يلي:

١- تم إفراد الكثير من المؤلفات المعمارية لدراسة المعمار في العديد من مناطق العالم الإسلامي، ومن أهم هذه المناطق والمدن - على سبيل المثال - مدينة القاهرة التاريخية أو الأندلس أو المعمار في تركيا وإيران والهند[٣]، لذلك فقد كان من الأهمية بمكان اختيار منطقة أخرى لم تحظ بالقدر الكافي من الدراسة والتحليل لإبراز الوجه المعماري الإسلامي فيها.

٢- الفكرة السائدة عن نهضة العديد من البلاد العربية في منطقة الخليج فكرة مبنية فقط على الربط ما بين هذه النهضة واكتشاف البترول، مع إغفال أن هذه البلاد لها موروث فني وحضاري لا يمكن غض البصر عنه، وهو ما ينطبق بصورة كبيرة على سلطنة عمان، كواحدة من الدول الخليجية ذات الجذور الحضارية والتاريخية العميقة، ومن هنا كان من الواجب تغيير هذه النظرة الضيقة والفكرة السائدة بإبراز جماليات العمارة العمانية التقليدية كنموذج مثالي ومهم للعمارة التراثية في منطقة الخليج العربي.

٣- إلى جانب ما سبق فإن البيئة العمانية - من الناحية الجغرافية والمناخية - لا تمثل كلها نسيجا واحدا (الشكل ١)، بل تتصف بالتنوع والتمايز، مما يثري التجربة الحياتية والفنية للإنسان العماني، ويجعلها ذات أبعاد مختلفة وليست أحادية الرؤية، كما سنرى فيما بعد.

٤- أما الدافع الرابع فهو دافع شخصي يتعلق بمقدم هذا البحث، حيث أتيحت له فرصة التعرف على التراث المعماري العماني - من خلال الدراسة المنهجية العلمية والزيارات الميدانية - بما يحويه من كنوز ومفردات جمالية غير معروفة ربما للعديد من المتخصصين في مجال العمارة والآثار الإسلامية، وهو ما يجعل عرض وتحليل جماليات هذه العمارة يتأسس على رؤية بها قدر كبير من المعرفة والتعمق.

٣ - المرجعيات التي شكلت الرؤية الجمالية للمجتمع العماني

توجد مقولة معروفة ومتداولة بين الباحثين والكتاب في مجال الفنون بصفة خاصة، مؤداها أن «مسائل الجمال نسبية وشخصية»[٤]، بمعنى أن التذوق الفني والرؤية الجمالية يختلفان من أمة إلى أخرى، بل وربما من فرد إلى آخر داخل الأمة الواحدة، وهي مقولة صحيحة إلى حد بعيد، ولكن الأهم من تقرير هذه المقولة وترديدها هو محاولة فهم لماذا تختلف الرؤية الجمالية بين الشعوب والمجتمعات، أو بين أفراد المجتمع الواحد وبعضهم البعض.

يمكن القول إن الإجابة عن هذا السؤال تكمن بصورة كبيرة في اختلاف المرجعيات التي تشكل رؤية وفهم الإنسان للحياة بصفة عامة، وبالتالي تؤثر في أسلوب حياته وعاداته وتقاليده وملابسه وفنونه، بل ومعتقداته أيضا، وهو ما عبر عنه «كنت» بأن جمال الشيء لا يتوقف على طبيعته، بل على حرية الإدراك والتخيل، وهو ما عبر عنه شارل لالو بمصطلح «علم الجمال الذاتي»[٥]، وإن كان هذا لا يلغي بالطبع من وجود بعض الصفات الموضوعية، كالنسب أو الألوان أو التشكيل، التي تضفي على العمل الفني أو العنصر المعماري صفات جمالية لافتة للنظر.

ولكن ما المقصود باختلاف المرجعيات التي تؤثر في الرؤية الذاتية للجمال أو العنصر الفني؟ من الناحية اللغوية فإن «المرجع» ما يُرجع إليه في علم أو أدب من عالم أو كتاب[٦]، ونحن عندما نستخدم لفظ «المرجعيات» لم نقصد من هذا الاستعمال حصره في مدلوله اللغوي المحدد تماما، بمعنى أننا نقصد من استعمال لفظ «المرجعيات» هنا كل ما يرجع إليه الإنسان ليستمد منه مفاهيمه ورؤيته للحياة بكل ما تحويه من مواقف وتعقيدات بصفة عامة، وإن كان بالطبع يدخل ضمن هذه المرجعيات المعنى اللغوي أيضا، أي «مرجعية المعرفة» المتمثلة في العلوم والمعارف المتاحة للإنسان باختلاف الزمان والمكان.

وتصبح هذه المرجعيات باستمرار هي المنطلقات التي توجه وتشكل المفاهيم الإنسانية للحياة، وتظل هذه المرجعيات هي المحركة للإنسان، سواء كان ذلك بوعي منه أو بغير وعي في بعض الأحيان، بحيث يرجع إليها باستمرار مستمدا منها مايعينه في جميع مواقفه وآرائه وتصرفاته، وباختلاف هذه المرجعيات من مجتمع إلى آخر تختلف الرؤى والمفاهيم، ويتنوع الإبداع الفكري والمادي والفني للحضارات أو المجتمعات الإنسانية بصفة عامة.

وإذا أردنا أن نقرر بصفة عامة المرجعيات الأساسية التي ساهمت في تشكيل فكر ووجدان الإنسان على مر العصور، وتطبيقا بصورة أكثر تفصيلا على الإنسان والمجتمع العماني من اجل استكشاف دورها (المرجعيات) المؤثر في رؤيته الفنية والجمالية، فسنجد أنها لن تخرج في غالب الأحيان عن ثلاث مرجعيات أساسية هي:

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

٢-١- المرجعية الدينية:

ونقصد بها المعتقدات الدينية التي يؤمن بها الإنسان، وتنعكس واضحة في الممارسات التعبدية التي تشبع الجانب الروحي عند الإنسان، من خلال عبادته للإله الذي يؤمن به، وتساهم بنصيب وافر في تشكيل رؤيته ومواقفه المختلفة في جميع مناحي الحياة والتعامل مع الآخرين.

وبالنظر إلى عمان نجد أنها تعتبر من بين الدول الأولى التي لبت دعوة النبي عليه الصلاة والسلام إلى الإسلام. وإذا كان الصحابي الجليل مازن بن غضوبة السمائلي هو أول من أسلم من أهل عمان، فإن إسلام أهل عمان ما كان ليتم دون دور عمرو بن العاص، الذي حمل رسالة النبي عليه الصلاة والسلام إلى عبد وجيفر ابني الجلندي اللذين كانا يشتركان في حكم الجانب العربي من عمان، وكانت الرسالة تحمل مضمون رسائل النبي عليه الصلاة والسلام نفسه إلى الملوك الآخرين، كهرقل إمبراطور الروم، وكسرى فارس، وملك الحبشة وغيرهم[٧].

وعلى أثر هذه الرسالة دعا عبد وجيفر وجوه قبيلة الأزد الذين قرروا اعتناق الإسلام، وعلى ما يبدو فإن القسم الأكبر من السكان العرب قد اتبع خطاهم فاعتنقوا الإسلام طائعين، إلا أن الفرس الذين كانوا على الساحل أبوا الدخول في الإسلام، فكان أن طردوا على أثر ذلك من عمان.

ويعتبر المذهب الأباضي، الذي دخل على يد الأزديين إلى عمان أحد المذاهب الإسلامية المهمة في عمان، وهو منتشر أساسا بين أهالي المنطقة الداخلية من البلاد. أما المذهب السني فهو منتشر بين قبائل منطقة الظاهرة وجنوبي المنطقة الشرقية، وبين بعض قبائل ساحل الباطنة. أما بنو بوعلي - في جعلان - فقد تخلوا عن المذهب الأباضي واتبعوا المذهب السني خلال توسع الدولة السعودية في أوائل القرن التاسع عشر، أما أتباع المذهب الشيعي فلهم وجود لا يمكن إغفاله في المدن الساحلية، خصوصا بين صفوف التجار، ومنهم الخوجة واللواتيا الذين يعود أصلهم إلى حيدر آباد بالسند، وقد أقاموا في مطرح منذ عدة عصور ولهم مسجدهم الخاص الذي يطل على البحر[٨].

ونحن هنا لسنا بصدد توضيح الفروق الجوهرية بين المذاهب الإسلامية التي يعتنقها أهل عمان، فهو ليس من أهداف هذه الدراسة، ولكن كل ما يهمنا أن نوضحه هنا هو أن التنوع المذهبي الموجود في المجتمع العماني قد ساهم - كما سنرى - في اختلاف الرؤى التصميمية، وبالتالي الجمالية، بالذات في عمارة المساجد، وبالأخص على مستوى بعض المفردات والعناصر المعمارية، وجودا واختفاء أو تنوعا واختلافا.

فالدارس للمساجد التقليدية في عمان يمكن أن يميز بين نوعين أساسين من المساجد: النوع الأول هو المساجد التقليدية المنتشرة أساسا في المنطقة الداخلية، حيث يتركز أتباع

المذهب الأباضي. والنوع الثاني من المساجد هو مساجد أتباع المذهب السني في المناطق الساحلية، وفيما يلي سنحاول توضيح الفروق التصميمية الأساسية بين النوعين، التي انعكست بطبيعة الحال على أسلوب تصميم المفردات والعناصر المعمارية.

٣-١-١- مساجد المنطقة الداخلية (أتباع المذهب الأباضي):

يعمر مساجد المناطق الداخلية مصلون ينتمون في الغالب الأعم إلى المذهب الأباضي، ويعيشون ضمن مجتمعات متجانسة، تتمتع بروابط اجتماعية قوية، مستندة على أسس قبلية وعشائرية تقليدية، وتعكس مساجدهم البساطة والشفافية الروحانية، التي تنعكس في أسلوبهم المعماري البعيد عن البهرجة أو كثرة الزخارف، باستثناء محاريب هذه المساجد، التي تتميز بتكثيف العناصر الزخرفية وكتابة آيات من القرآن عليها، فتعكس هذه المحاريب رقيا فنيا وجماليا واضحا وأخاذا لا يمكن تجاوزه، (الشكل ٢).

وتتميز مساجد المذهب الأباضي أيضا بعدم احتوائها على مئذنة، وربما يكون ذلك للحفاظ على النمط المعماري نفسه لمسجد المدينة المنورة، الذي بناه الرسول عليه الصلاة والسلام بعد الهجرة من دون مئذنة، وذلك لأن أتباع المذهب الأباضي لا يتقبلون تحديث تصميم المساجد، بل يؤكدون تقيدهم بالنمط المعماري نفسه للمساجد في العصر الإسلامي الأول، حيث كان النداء للصلاة يتم من فوق سطح المسجد أو من ساحته الأمامية[٩].

وبصفة عامة، فإنه يمكن للمتتبع لعمارة المساجد القديمة في المنطقة الداخلية من عمان، ذات الأغلبية السكانية الأباضية المذهب، أن يلاحظ عدة أشياء، منها[١٠]:

١- البعد عن الزخارف والبهرجة في كل عناصر ومفردات المسجد باستثناء المحاريب.

٢- عدم وجود المنارات فيها بوجه عام، فيما عدا ارتفاع بسيط به فتحة موصلة لسطح المسجد، ويسمى باليومة (عبارة عن قبة صغيرة في أحد أركان قاعة الصلاة)، (الشكل ٣).

٣- لا توجد بهذه المساجد قباب، بل إن سقفها مستو مكون من خشب الكندل أو جذوع النخيل أو الأشجار الأخرى، التي تتميز بصلابتها، وتحمل ثقل السقف وبعض القش أو السميم أو الحصر.

٣-١-٢- مساجد المنطقة الساحلية (أتباع المذهب السني):

أما إذا انتقلنا إلى المساجد المنتشرة على طول الساحل العماني ذات الأغلبية السكانية، التي تنتمي إلى مذهب أهل السنة، فنجد أنها تعكس الطابع الانتقائي الذي طوره البناءون، إضافة إلى رؤية القائمين على تمويل بناء المساجد وعمارتها عبر تواصلهم مع الثقافات والشعوب الأجنبية من خلال التجارة، أو تلك التي تشبعوا بها من خلال إقامتهم لفترات طويلة بالخارج.

وتتميز مساجد المناطق الساحلية بمآذنها المزخرفة والمنمقة (الشكل ٤)، ومنها الأسطوانية الشكل، كما في مساجد قرية أبو بقرة الساحلية بولاية شناص بساحل الباطنة، وبهذه القرية

ثلاثة مساجد يرجع بناؤها إلى القرن الثاني عشر الهجري[11]، ومنها المآذن المربعة الشكل كما في مسجد الزواوي الذي بُني أواخر القرن التاسع عشر في مسقط القديمة، ويعد من أبرز المساجد القديمة بمسقط[12]، ومنها أيضا المآذن المثمنة - وإن كانت قليلة - كما في أحد المساجد الواقعة شمال شرق المسجد الكبير بحي صلالة القديم بمحافظة ظفار الجنوبية[13].

وحتى في حالة غياب المئذنة، فإن العين لن تخطئ تأثيرات الثقافات الإسلامية على تصميم المسجد، ويظهر ذلك في المظهر الخارجي للمسجد باستخدام بعض المواد غير المحلية مثل الطوب أو القرميد المحمص على النار، الذي يستخدم بكثرة في منطقة صحار، كما يظهر في شكل الأقواس المستعملة، إضافة إلى استخدام الجص بكثافة في الزخرفة والتنميق[14].

فضلا عن أن مدينة «قلهات» التي تقع على الساحل الجنوبي الشرقي لعمان تحتضن أحد أهم الأضرحة الدينية، وهو المعروف شعبيا بضريح «بيبي مريم» (الشكل ٥)، وهو ينتمي إلى نمط الأضرحة التي تعود إلى الفترة ما بين القرنين السادس والثاني عشر الميلاديين[15]، ونرى في تصميم منطقة الانتقال بقبة الضريح أحد الأمثلة النادرة لاستعمال المقرنصات[16] في العمارة العمانية التقليدية.

وإذا كانت مساجد المنطقة الداخلية وباقي الولايات لا تستعمل القباب في تسقيف المساجد، فهناك ظاهرة تستحق الاهتمام، تميز مساجد ولاية جعلان بني بوعلي بالمنطقة الشرقية، وهي أن أسقفها تتكون من مجموعة من القباب تحدد عددها مساحة المسجد، ولايزال بعض هذه المساجد باقيا حتى الآن.

ومن أهم أمثلة هذه المساجد جامع آل حمودة في محلة الظاهر، وهو مبني بالجص والحجر، ويمر بداخله فلج ماء، ويعتقد أن بناءه كان أيام دولة آل بحمد قبل ٤٠٠ عام، ويتكون سقفه من مجموعة من القباب عددها ٤٨ قبة (الشكل ٦)، وبداخله ٢٤ أسطوانة وخمسة أروقة وعدد كبير من الأقواس، ومحراب أنيق الشكل، وبجانبه منبر بُني على الطراز القديم[17].

ومن أهم العناصر المعمارية الداخلية الموجودة في المساجد القديمة، في المناطق الساحلية، وجود المنابر، سواء كانت خشبية الصنع، مثل المنبر الخشبي المتميز الموجود بالمسجد الكبير بحي «الحافة» بصلالة، أو المنابر المبنية على هيئة عدة درجات بسيطة، أو تلك التي تشكل مع المحراب المجوف وحدة تصميمية واحدة، كما في مسجد «سدح» بمحافظة ظفار، أو بعض المساجد العمانية الأخرى، كما في المسجد الكبير بصلالة وفي بندر عيسى بشمال عمان، وفي مسجد بجوار سوق السمك بمطرح، وأحد المساجد بشمال صحار[18].

٣-٢- المرجعية البيئية:

ونقصد بها الإطار المكاني الذي نشأ الإنسان فيه، وارتبطت حياته به، ويستمد منه المقومات الأساسية لمعيشته ووجوده، بتوفير حاجاته الأساسية من غذاء وكساء ومأوى.

تقع سلطنة عمان في أقصى الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية، وتمتد بين خطي عرض ١٦،٤٠ و٢٦،٢٠ درجة شمالا، وبين خطي طول ٥١،٥٠ و٥٩،٤٠ درجة شرقا، وعلى ذلك فإن عمان تقع شمال مدار السرطان وجنوبه، فتنتمي بذلك إلى المناطق الحارة الجافة للكرة الأرضية، إلا أن بجنوبها امتدادات للمناخ الاستوائي، وتبلغ مساحة عمان ٣٠٩ آلاف كيلومتر مربع، وتطل على ساحل يمتد أكثر من ١٧٠٠ كيلومتر، يبدأ من أقصى الجنوب الشرقي حيث بحر العرب ومدخل المحيط الهندي ممتدا إلى خليج عمان، حتى ينتهي عند مسندم شمالا، ليطل على مضيق هرمز مدخل الخليج العربي[١٩].

وتعتبر عمان من أكثر بلاد العالم تنوعا في التضاريس، فهناك الجبال الشامخة، والسهول المنبسطة الفسيحة الممتدة، والواحات الجميلة، وتترامى وراء كل ذلك صحراء الربع الخالي، ذلك البحر الخضم من الرمال الفسيحة، كما تختلف طبيعة الشواطئ والسواحل العمانية، فبينما نجد في بعض الأحيان مئات الأميال من الشاطئ الرملي المنبسط والمستوي، نجد أيضا مناطق صخرية عند مشارف «مسندم» و«مسقط»، وهناك منطقة ظفار التي تهب على جبالها الرياح الموسمية من الجنوب الغربي أثناء الصيف، فتلبس الأرض حلة من الخضرة اليانعة، التي لا تضاهيها خضرة في أي مكان آخر في الجزيرة العربية.

وتتميز جغرافية عمان بوجود سلسلة جبال الحجر، التي تمتد من منطقة رؤوس الجبال في رأس مسندم، حيث يقع مضيق هرمز إلى رأس الحد أقصى امتداد للجزيرة العربية من جنوبها الشرقي في المحيط الهندي على شكل قوس عظيم يتجه من الشمال الشرقي للبلاد إلى جنوبها الغربي، ويصل إلى أقصى ارتفاع له ٣٠٠٠ متر في منطقة الجبل الأخضر، ويشبه العمانيون هذه السلسلة من الجبال بالعمود الفقري للإنسان، فيسمون المنطقة التي تقع على خليج عمان بالباطنة، وهي الشاطئ الساحلي الذي شكلته الوديان الهابطة من الجبال، ويتراوح اتساعه ما بين ١٥ و٨٠ كيلومترا، كما يتجاوز طوله ٣٠٠ كيلومتر، وهي المنطقة الزراعية الرئيسية بالبلاد، وهي تمتد شمالا من مسقط وحتى الحدود مع دولة الإمارات. أما المنطقة التي تقع إلى الغرب من منطقة الجبال فتسمى بالظاهرة، وهي أيضا سهول تكونت من طمي الوديان، تمتد غربا حتى تتلاشى في الصحراء[٢٠].

وتختلف الظروف المناخية في عمان من منطقة إلى أخرى، ففي المناطق الساحلية (كسهل الباطنة) نجد الطقس حارا رطبا في الصيف، في حين نجده حارا جافا في الداخل، باستثناء بعض الأماكن المرتفعة (كالجبل الأخضر)، حيث إن الجو معتدل على مدار العام، أما في المنطقة الجنوبية (ظفار) فنجد أن المناخ أكثر اعتدالا.

إن الناظر إلى خريطة عمان يلمح انتشار العديد من المدن والحواضر العمانية في أقصى الشمال مرورا بالشرق وانتهاء بالجنوب، وهذه المدن تعتبر ثغور عمان من جهة البحر، ومن ضمن هذه المدن - على سبيل المثال لا الحصر - صحار وصور وقريات وخصب ومسقط ومرباط وصلالة

وغيرها. أما الثغور الأخرى فتوجد من الجانب الغربي والشمال الغربي، وهي ثغور برية، وأهمها على الإطلاق البريمي وعبري، لذا فإن ثغور الساحل أكبر عددا من ثغور الداخل، نظرا إلى طول ساحل عمان الكبير، ولأنه مصدر الاتصالات مع الحضارات الأخرى منذ القدم، كما أن الجانبين الغربي والشمال الغربي من حدود عمان تغلب عليهما الصحراء، وتقل فيهما مظاهر الاستيطان[٢١].

وربما تكون عمارة المساكن التقليدية في عمان أقل شهرة من المباني الدفاعية، وعلى الرغم من ذلك فإن الدارس لنماذج العمارة السكنية يلمح مدى التنوع والاختلاف في أساليب التصميم والمعالجات البيئية والمناخية حسب اختلاف المناطق، سواء كانت حضرية (كما في مسقط ومطرح)، أو تقليدية ساحلية (كما في مساكن النخيل التقليدية)، أو بالمناطق الجبلية (كما في مساكن مسفاة العبريين) وغيرها. وفيما يلي سيتم عرض ثلاثة نماذج متباينة من نمط المساكن العمانية التقليدية توضح تأثير العوامل البيئية فيها:

٣-٢-١- المساكن ذات الأفنية الداخلية بمسقط:

مدينة مسقط هي عاصمة سلطنة عمان منذ أن جعلتها أسرة البوسعيد - الحاكمة للسلطنة الآن - عاصمة للبلاد في سنة ١٧٧٤م.

والمسكن ذو الفناء الداخلي هو أحد أنماط المساكن التي وجدت في عمان، سواء في المناطق الحضرية - كمسقط وصحار وغيرهما - أو المناطق غير الحضرية، كما في «بخاء» و«كمزار» بمنطقة مسندم، ويأتي استخدام الفناء الداخلي في مختلف عمائر الشرق منذ القدم كحل يوفر الخصوصية لأهل المسكن، وكرد منطقي على الظروف البيئية القاسية بحرارتها أو ببرودتها.

وقد كان في مسقط نفسها حوالي اثني عشر بيتا تم بنيت ما بين أوائل وأواخر القرن الثامن عشر، وكان لكل هذه البيوت ذات المظهر الخلاب التناسق أفنية في وسطها تحيط بها المباني، وهو ما ذكرته الدكتورة سعاد ماهر من أن بيوت مسقط الأثرية التي لاتزال باقية من غرب مسقط إلى شرقها هي اثنا عشرة دارا[٢٢]، وتوجد منها ستة منازل بديعة بنيت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، يملكها آل بوسعيد، ولكل منها فناؤه الداخلي.

وقد كانت هذه البيوت تعتبر حتى أوائل القرن العشرين ضمن العمارات الحربية، ذلك لأن تصميمها المعماري كان يراعى فيه أن يكون القصر أو الدار قلعة حربية يمكن أن تحمي نفسها وقت الحاجة، ولكن يلاحظ أن بعض هذه البيوت قد تمت إزالتها بسبب بعض الامتدادات الجديدة لمنطقة القصر السلطاني، كبيت السفارة الإنجليزية[٢٣] (الشكل ٧)، والبعض الآخر لظروف أخرى كبيت الزواوي.

٣-٢-٢- منازل النخيل التقليدية بصحار:

الوحدة الأساسية في مسكن النخيل التقليدي بمنطقة صحار الساحلية عبارة عن غرفة متعددة الأغراض، ذات سقف مائل، مبنية من شجر المنط وجذوع وسعف النخيل (الشكل ٨).

تلحق بها وحدتان أخريان تجاه الحائط الشمالي، وهما عبارة عن غرفة معيشة صيفية ذات سقف مستوٍ وجاليري (لوجيا) مفتوح مغطى بالجريد، وتضم المجمعات السكنية الكبيرة بعض المخازن، وعادة يُطهى الطعام في الخارج، إلا أنه في بعض الأحيان يلحق بالمسكن مطبخ مستقل، وتوجد أجزاء المعيشة في جنوب الفناء لتجنب الرياح الجنوبية الغربية ويُتحصَّل على المياه للأغراض المنزلية من بئر خاصة بكل مسكن، وتحيط به بعض الفراغات الصغيرة، كأماكن الاستحمام، ويتم اختيار مكان غرفة الضيافة بحيث يتم الوصول إليها من الخارج مباشرة، وتضاف كآخر مرحلة في بناء المسكن بعد استيفاء جميع المتطلبات الأخرى.

وهناك بعض المحددات المنظمة لعملية تصميم المسكن على الساحل الشمالي لعمان، أهمها التظليل وتوجيه الفتحات لالتقاط نسيم البحر، والحماية من الرياح الشديدة المحملة بالأتربة من الغرب، لذلك فإنه يناسب البيئة الساحلية في عمان أسلوب البناء باستخدام سعف النخيل، بحيث تستغل مواد البناء المحلية بأقصى طاقة، ويتكون الهيكل الأساسي من سقف مستوٍ مبني من الكمرات المثبتة في أعمدة رأسية، أما الحوائط فعبارة عن وحدات من سعف النخيل المجدولة في طبقات متوازية أو في صورة شبكة، ويوفر السقف المزدوج المائل الحماية من مياه الأمطار، أما الحماية من تأثير الرياح فتكون عن طريق تدعيم الأركان بالحجر أو الطين وتوجيه المباني والأفنية[٢٤].

٣-٢-٢ - منازل مسفاة العبريين بالجبل الأخضر:

ترتبط مسفاة العبريين، التي تعتبر إحدى قرى ولاية الحمراء، بمركز الولاية بطريق جبلي معبد، يصعد إلى هذه القرية الجميلة، حيث تعتبر عمارة المساكن في «مسفاة» مثالا للعمارة المحلية الشعبية في منطقة الجبل الأخضر بعمان، وتتكامل مع طبيعة المنطقة الجبلية الوعرة بالجبل الأخضر، وتتميز في الوقت نفسه بالخصب الشديد، ففيها أشجار التمر والليمون بكثرة، ويعيش أهل المنطقة على زراعة هذه المحاصيل وتجفيفها.

ويبدو للزائر من الوهلة الأولى أن أهل المنطقة يسكنون الكهوف داخل الجبل، لكن يتضح له بعد التدقيق أن مساكنهم مقامة من شقفات الصخور، من لون وتكوين الجبل نفسه، حيث تتسلق البيوت سفح الجبل الواحد تلو الآخر حتى تكسوه عن آخره (الشكل ٩)، فتلتحم المساكن مع الطبيعة والبيئة المزروعة فتأتي جميعها كتلة واحدة متجاورة[٢٥].

وعبر ممرات ضيقة تتعرج بك بين البيوت القديمة بواجهاتها الحجرية المميزة، وتشكيلاتها الهندسية البديعة، على الرغم من تلاحمها وتلاصقها الشديدين، يمكن الوصول إلى واحات النخيل الغناء التي تنتظم في مدرجات زراعية أبدعها الإنسان العماني، تتخللها الأفلاج المائية (قنوات مائية أرضية)، والسلالم الحجرية التي تربط ما بين هذه المستويات والمدرجات المختلفة[٢٦].

إن استعراض المزيد من نماذج عمارة المساكن التقليدية في عمان يؤكد مدى الارتباط العميق بين تصميم هذه المباني والبيئة العمانية[٢٧]، وقد تحقق ذلك من خلال فهم ومعايشة الإنسان العماني لأنماط متعددة من البيئات المتباينة في طبيعتها ومناخها، وهي حالة ليست خاصة بسلطنة عمان فقط، ولكن لها شواهد معمارية في العديد من بلاد العالم العربي والإسلامي.

٣ - ٢ - مرجعية التواصل الحضاري والثقافي:

ونقصد بها التبادل الحضاري والثقافي بين مجتمع إنساني في مكان ما، بما يؤمن به من معتقدات ويحمله من ثقافات، ومجتمع إنساني آخر أو مجموعة وافدة ذات تجربة حضارية وثقافية مختلفة جزئيا أو كليا، بحيث يؤثر هذا التواصل بالإيجاب أو بالسلب في مفاهيم الإنسان والمجتمع، تبعا للظروف والملابسات التي تم التواصل الحضاري والثقافي فيها.

وبالنسبة إلى المجتمع العماني فإنه يمكن - بصفة عامة - تحديد منافذ تواصله مع الحضارات والثقافات الأخرى من خلال ثلاثة منافذ رئيسية هي:

٣-٢-١ - النشاط التجاري البحري:

لعبت الظروف الجغرافية لعمان دورا في رسم ملامح النشاط البشري من حيث موقعها الجغرافي الإستراتيجي المهم، أو ظروفها الجغرافية الخاصة، حيث إن جبال عمان كانت تشكل صعوبة في الاتصال بين داخل عمان وسهولها الساحلية، تلك السهول التي لم تسد احتياجات السكان من الرزق، الأمر الذي دفع بهم نحو البحر بحثا فيه، سواء في جوفه أو على متنه أو ما وراءه، لهذا شكلت البحرية العمانية ومنذ البداية العمود الفقري للحياة الاقتصادية.

وفي العصر الإسلامي ازداد اتصال العمانيين بمنطقتين أساسيتين[٢٨]: **الأولى هي بلاد الشرق الأقصى**، ممثلة في الصين وجزر جنوب شرق آسيا، بالإضافة إلى الهند. **والثانية هي** منطقة شرق أفريقيا، ومن الجزر التي وصلوا إليها بحرا في شرق أفريقيا جزيرة قنبلو وجزيرة زنجبار.

وقد كان من أهم الآثار المترتبة على هذا الاتصال انتشار الإسلام على يد التجارة البحرية العمانية في الصين، وجنوب شرق آسيا والهند أيضا، كما ساهموا في نشر الإسلام بشرق أفريقيا، ووصل الأمر إلى حد بناء إمارات عمانية إسلامية في شرق أفريقيا.

إن من أهم مظاهر تأثر المعمار التقليدي في عمان بالاتصال الحضاري مع مناطق مثل الهند هو استيراد بعض أنواع الأخشاب التي كانت تستعمل في تسقيف المباني، كما ظهر استعمال الأطباق الصيني كعنصر زخرفي يزين محاريب المساجد، أو يوضع في الكوات الحائطية بقاعات الاستقبال بالمنازل، نتيجة الاتصال الحضاري مع الصين.

كما ظهرت تأثيرات الثقافة الأفريقية في المنطقة الشرقية من عمان، وبصورة أكبر في المنطقة الجنوبية بمحافظة ظفار، التي تعتبر أقرب مناطق عمان من شرق أفريقيا، ففي ظفار

تتميز المساكن التقليدية باستخدام الألوان الزاهية في دهان الشبابيك والأبواب، ربما يكون أصل ذلك علاقة ظفار الطويلة بزنزبار الواقعة على مقربة من شاطئ أفريقيا الشرقية، حيث كانت الأقمشة الصارخة بألوانها مادة رئيسية في التجارة بين العمانيين والأفارقة.

٢-٢-٢- الغزو الخارجي:

لقد كانت عمان باستمرار مطمعا للقوى الخارجية نظرا لما تتمتع به من موقع جغرافي متميز، وقد كانت المنطقة الساحلية المطلة على البحر هي - باستمرار - الجزء الذي يتعرض للغزو الخارجي، بعكس مناطق عمان الداخلية التي أدت ظروفها الجغرافية ومواردها الاقتصادية الشحيحة إلى عدم وقوعها تحت سيطرة القوى الخارجية.

فمنذ فترات تاريخية بعيدة ترجع إلى ما قبل الميلاد تعرضت عمان للغزو الفارسي، وفي هذه الفترة التاريخية شُقّت الأفلاج (قنوات المياه الأرضية)[٢٩]، كما ظهرت تأثيرات العمارة الصفوية الإيرانية - في فترة ما بعد الإسلام - في نقل بعض أشكال العقود أو بعض الزخارف الجصية، كما في حصن جبرين[٣٠] (الشكل ١٠). كما ظهر في فترات تاريخية قريبة في بعض مناطق مسندم أقرب مناطق عمان من إيران، استعمال أبراج الرياح لتهوية المنازل[٣١]، وهي بالتأكيد منقولة من العمارة الإيرانية الموجودة على الجانب الآخر من الخليج (الشكل ١١).

إن تعرض عمان إلى الغزو البرتغالي في القرن السادس عشر الميلادي، وذلك بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح وظهور البرتغال كقوة بحرية كبرى، أدى إلى ظهور التأثيرات البرتغالية بخاصة على العمارة الحربية العمانية، حيث بنى البرتغاليون بعض القلاع الساحلية، خاصة في مدينة مسقط، مثل قلعتي الجلالي والميراني، وكانوا أول من أدخل المدافع إلى عمان[٣٢]، مما أدى إلى تطوير تصميم أبراج القلاع والحصون وأسلوب تصميم فتحات إطلاق النار بها.

٢-٢-٣- توافد جماعات ذات خلفية ثقافية مغايرة على المجتمع العماني:

لقد كان لتوافد بعض الجماعات ذات الخلفية الحضارية والثقافية المختلفة واستقرارها في المجتمع العماني أثر في المعمار العماني أيضا، ومن أهم هذه الجماعات جماعة اللواتيا، ذات المذهب الشيعي والجذور الهندية من منطقة حيدر أباد.

إن موقع سور مطرح وإطلالته على ساحل خليج عمان فرضته علاقة جماعة اللواتيا التجارية، مع الدول المجاورة وإيران وشبه الجزيرة الهندية، حيث إن ركوب البحر حينذاك كان وسيلة الاتصال الوحيدة المتوافرة بالإضافة إلى رخص كلفتها، وهذه العلاقة التجارية اتسعت لتشمل الجوانب الثقافية والاجتماعية، لذلك توجد الكثير من الزخارف المعمارية المستعملة في هذا السور موجودة في أماكن متفرقة من شبه الجزيرة الهندية[٣٣]، كما يرى البعض أن العديد من المباني القديمة الموجودة في حي مطرح القديم مزجت بين العمارة العمانية التقليدية وعمارة حوض البحر الأبيض المتوسط[٣٤].

والمباني القائمة في منطقة السور يغلب عليها الطابع السكني، وعددها يزيد على ٢١٨ منزلا، منها ٧٠ منزلا تتميز بأهمية أثرية نابعة من التراث والتاريخ العماني، كما يضم السور في داخله مسجدين، ويعتبر سور مطرح أحسن مجمع معماري حضري ذي طابع معماري إسلامي، ليس في سلطنة عمان فحسب، بل على مستوى الخليج العربي.

وتجاور سور مطرح أو «اللواتيا» من ثلاث جهات أحياء سكنية تجارية قديمة، تماثله في قدمه وفي أهميته التاريخية، فمن الشمال حي الهنود، الذي يحتوي على عدد لابأس به من المباني ذات القيمة التاريخية والمعمارية، ويجاوره من ناحية الجنوب سوق مطرح القديم، الذي يعتبر من أقدم الأسواق العربية في منطقة الخليج، كما يجاوره أيضا من الغرب حي «نازي موجا».

وقد قامت جماعة «اللواتيا» ببناء سور مطرح قبل حوالي ٤٠٠ سنة على شكل مستطيل أبعاده ١٠٠ × ٦٠ مترا تقريبا، وأقدم المباني التقليدية فيه الآن عمرها حوالي ١٥٠عاما، وتم تصميم المباني وفقا للنمط العربي الإسلامي، وواجهات السور الخارجية تكونها واجهات المنازل المغطاة بالمشربيات والمقرنصات والزخارف الفريدة الرائعة، إلى جانب وجود الشرفات التي تطل على البحر (الشكل ١٢)، ومصممة بأسلوب يتيح استقبال أكبر كم من نسيم الهواء الآتي من جهة البحر[٣٥].

٤ - استكشاف جماليات مفردات العمارة العمانية التقليدية

أوضحنا في المحور السابق من البحث المرجعيات الأساسية التي ساهمت في تشكيل الرؤية الجمالية الكلية عند الإنسان والمجتمع العماني، وفي هذا المحور من الدراسة سنحاول بصورة أكثر تفصيلا استكشاف بعض الجوانب الجمالية في العمارة العمانية التقليدية، من خلال التركيز على دراسة أهم عناصر ومفردات العمارة العمانية التقليدية.

وبصفة عامة يلفت نظر الدارس للعمارة العمانية التقليدية أنها تتميز وتتصف بالعديد من القيم الفنية والجمالية التي لا يمكن إنكارها، ونظرا إلى أن العمارة العمانية القديمة تعتبر جزءا لا يتجزأ من تراث العمارة والحضارة الإسلامية؛ فإننا نجد أنها تشترك في الخطوط العامة مع القيم الفنية المميزة للتراث المعماري الإسلامي، ولكن في الوقت نفسه فإن لخصوصية الثقافة المحلية العمانية تأثيرا واضحا في العمارة والفنون التقليدية، فعلى المستوى التخطيطي والنسيج العمراني لا تختلف المدينة العمانية التقليدية عن مثيلاتها في العديد من مناطق العالم الإسلامي[٣٦]، ويظهر ذلك جليا في استخدام المعالجات المناخية التقليدية من تخطيط متضام وشوارع ضيقة متعرجة، من أجل الحصول على أكبر كمية ممكنة من التظليل، كما أن للشوارع المسقوفة - ولو في بعض أجزائها - أسلوبا تصميميا معروفا، كما في نزوي القديمة، على سبيل المثال، كما أن تظليل شوارع الأسواق له أمثلة معروفة، ومازالت حية حتى

الآن، ويأتي على رأسها سوق «الظلام» بمطرح، والتسمية لاشك أنها بسبب التظليل الكبير لشوارع هذا السوق العماني المعروف منذ عدة مئات من السنين.

لكن أهم ما يميز النسيج العمراني العماني التقليدي هو التكامل الواضح بين الماء المتمثل في الأفلاج المائية، التي تعتبر شرايين الحياة بالنسبة إلى المدن العمانية خاصة فيما مضى من الزمن[٣٧]، وبين المباني التي تشكل هذا النسيج العمراني، خاصة الدينية والسكنية.

لقد احتوت العمائر التقليدية العمانية على العديد من العناصر الفنية والجمالية، منها ما يظهر من خلال دراسة الأسوار والواجهات الخارجية للمباني على اختلاف تنوعها، أما الكم الأكبر منها فيتركز في أسلوب التصميم الداخلي والعناصر المستخدمة في هذا التصميم، وهي سمة ميزت العمائر الإسلامية بصفة عامة، حيث الاهتمام بالداخل يكون أكثر من الخارج في غالب الأحيان.

والرؤية التي سننتهجها في هذا المحور تعتمد على دراسة القيم الفنية والجمالية للعناصر المعمارية التقليدية في المعمار العماني ككل، أي دون التفرقة بين وظائف هذه المباني، سواء كانت دينية أو دفاعية أو سكنية، لأننا قد لاحظنا وجود رؤية تصميمية موحدة تسري بصورة كبيرة في كل أنواع المباني التقليدية، وهو ما سنحاول توضيحه فيما يلي من خلال رؤية تحليلية لأهم العناصر الفنية والجمالية، التي تميز العمارة التقليدية في عمان:

٤ - ١ - العناصر المعمارية الخارجية:

تعددت العناصر المعمارية المشاهدة أو المرئية من خارج المباني، ويأتي على رأسها الأسوار والمداخل والفتحات الخارجية، كالأبواب والنوافذ، أو الشرفات على اختلاف أنواعها ووظائفها.

٤ - ١ - ١ - الأسوار والمداخل:

استعملت الأسوار والمداخل في المعمار التقليدي بصفة عامة، إما لحماية المدن وتحديد حدودها الخارجية، وإما كخط دفاع أول في مباني القلاع والمساكن المحصنة، وهو ما يمكن مشاهدته أيضا في المعمار العماني التقليدي.

إن التطور الملحوظ في أسلوب تصميم الأسوار وفق المستجدات الحربية، أدى إلى اختلاف سماكة جدرانها وارتفاعاتها، بحيث أصبحت صالحة لسير الجنود، وممرات يمارسون إطلاق النيران من فوقها، كما في أسوار البرج الدائري لقلعة نزوى[٣٨]، ولكن لم يمنع الاهتمام بالجانب الوظيفي للأسوار من وجود اللمسات الفنية الواضحة في أسلوب تنظيم الفتحات التي تتخللها، أو في تصميم الشرفات التي تتوج قمتها، أو حتى في أسلوب تصميم السلالم الموصلة لممراتها، كما في قلعة نزوى وحصن جبرين على سبيل المثال[٣٩] (الشكل ١٣).

وعلى الرغم من وضوح الغرض الوظيفي في المداخل، سواء على مستوى المدينة أو المبنى، فإن أسلوب تصميم المداخل لم يخل من لمسة فنية واضحة، تجمع بين الجمال والبساطة في آن

واحد، وهو ما يتضح - على سبيل المثال - في بوابة مطرح (الشكل ١٤)، وبوابة مدينة مسقط القديمة أيضا (الشكل ١٥)، حيث يتوسط كتفي المدخل عقد بصلي الشكل، وهو ما يوضح التأثر بالعمارة الإسلامية في الهند، حيث انتشار استخدام القباب والعقود البصلية الشكل.

وإذا كانت الوظيفة الدفاعية هي الأساس في عمارة الحصون والقلاع بصفة عامة، وهو ما رُوعي في أسلوب تصميم مداخل القلاع والحصون العمانية، فإن الرؤية الجمالية واضحة في أسلوب تصميم المداخل الرئيسية التي كانت تعلوها الشرفات كعنصر زخرفي يضفي عليها شكلا جماليا لافتا للنظر، أو من خلال تدريج ارتفاع السور بنسب منتظمة يمين ويسار المدخل الرئيسي، كما في حصن الحزم، أو بالحرص على إبراز المدخل بتمييزه بأن يكون أكثر ارتفاعا من السور الخارجي، كما في بيت الرديدة (الشكل ١٦)، مما يدل على حس فني راق، ومستوى عال من الرؤية الجمالية.

٤-١-٢-الأبراج:

البرج بناء مرتفع ينتمي إلى المصطلح المعماري العسكري، يشكل عنصرا دفاعيا ملحقا بسور مدينة أو قلعة أو قصر أو أي عمارة عظيمة[٤٠]، ويلاحظ أن معظم التحصينات المشيدة في عمان كانت تضم أبراجا، إما في أركانها الأربعة (كحصن مضاء وقلعة رأس الحد) أو في ركنين متقابلين على خط محوري (كحصن جبرين والعوابي وبركة الموز)، أو في ثلاثة أركان (كحصن السيب المدعو بالحصن البرتغالي و حصن بركا القديم)، كما تقتصر بعض الحصون على برج واحد وغالبا ما يكون ركنيا (كحصن المراقي)، وتتفرد قلعة نزوي في تصميمها كحالة خاصة، حيث إنها برج دائري ضخم قائم بذاته[٤١].

وتتخذ الأبراج في العمارة العمانية أشكالا كثيرة، فمنها المربع والمستدير ونصف الدائري والمثلث وغيرها من الأشكال[٤٢] (الشكل ١٧)، وإن كان أشهرها الأبراج الدائرية الشكل، وهي عادة ما تكون مسلوبة البدن، أي أن قطر قاعدة البرج أكبر من القمة، وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها في أماكن عديدة من عمان، ودول الخليج الأخرى، وقد كان يعتقد أن الأبراج المستديرة متطورة عن الأبراج المربعة، لكن تبين من خلال الدراسات أن الأبراج المستديرة قديمة أيضا، وعثر على نماذج منها في اليمن وعمان، مثل الموجودة في «بات»، وإن كانت وظيفتها لم تحدد حتى الآن على وجه الدقة[٤٣].

لقد انعكست الرؤية الجمالية في تصميم الأبراج العمانية وبخاصة في قلعة نخل، التي تعتبر من الحالات التصميمية الفريدة، حيث إن تصميم الأبراج جاء برؤية تشكيلية واضحة، باختيار أماكنها بصورة تتكامل مع طبيعة الموقع الجبلي المقامة عليه القلعة (الشكل ١٨)، كما تنعكس الرؤية الجمالية أيضا في تصميم، فتحات الأبراج المخصصة أصلا لاستعمال المدافع أو البنادق لصد هجمات المعتدين، كما في حصن جبرين (الشكل ١٩)، كما أن الفنان العماني

لم تمنعه الوظيفة الدفاعية للبرج من وضع اللمسة الفنية الزخرفية على حوائط ودعامات البرج من الداخل، كما في حالة برجي حصن الحزم على سبيل المثال (الشكل ٢٠).

٤-١-٣ - الأبواب والنوافذ:

يعتبر الباب الخشبي للمبنى العماني التقليدي أحد أهم العناصر الجمالية التي تميز واجهات هذه المباني، فمداخل الحصون والقلاع والبيوت المحصنة والمساجد والمساكن ذات أبواب بمصاريع خشبية تعلوها أفاريز أفقية، وأنف الباب البارز مفرز لتلقي حافة المصراع الآخر، وعادة ما يضم الباب بويبا (خوخة) يقع في الجزء السفلي من المصراع الأيمن (الشكل ٢١)، ويوفر هذا البويب مدخلا أو مخرجا للأفراد حسبما يأذن لهم الحارس، من دون الاضطرار إلى فتح الأبواب الرئيسية.

والنقوش الخشبية على الأبواب والرسومات على عتباتها العلوية وعضاداتها تتخذ عادة من الأشكال الهندسية أو أشكال الزهور التقليدية أو الأشكال النباتية بصفة عامة (الشكل ٢٢)، وكان يضاف أحيانا تاريخ معين أو بعض آيات من القرآن الكريم، وقد جرى التقليد المحلي في إضافة رسومات أشجار النخيل للزخارف المستخدمة، إلى جانب استخدام مسامير برونزية كبيرة لتدعيم هذه الأبواب خاصة في الحصون والقلاع كناحية وظيفية، إلى جانب ما تضفيه من شكل جمالي رائع في الوقت نفسه.

أما النوافذ الخارجية في المباني التقليدية فتجمع بين بساطة التصميم والذوق الفني الراقي في الوقت نفسه، وهي عادة ما تكون مستطيلة الشكل أو معقودة، والشباك نفسه يتكون من ضلفتين، وفي بعض الحالات أربع ضلف، منها اثنتان في الجزء السفلي واثنتان في الجزء العلوي، بالإضافة إلى شراعة أو قمرية علوية تحتوي مشبكات جصية أو خشبية، وفي بعض الحالات أشكالا زخرفية من الزجاج الملون (الشكل ٢٣)، وفي حالة خاصة، كما في قلعة نزوي، نجد النافذة أو الفتحات المطلة على الأفنية الداخلية، عبارة عن مستطيل يحتوي على عوارض أفقية من خشب الأشجار الطبيعية في تصميم وظيفي وجمالي بسيط (الشكل ٢٤).

وتعتبر النوافذ من العناصر المميزة للمنازل التقليدية في ظفار، ويمكن تقسيمها بصفة عامة إلى قسمين تبعا للمادة المستخدمة في تنفيذها:

- النوافذ الحجرية[11]: وهي تلك المصنوعة من الحجر الجيري المحلي، عن طريق نحت قطعة أو أكثر وفق شكل معين، وعادة ما تستخدم في البيوت الصغيرة، وتستخدم أيضا في بعض مرافق وغرف البيوت الكبيرة التي لا تحتاج إلى إضاءة وتهوية كثيرة (الشكل ٢٥).

وعادة ما يكون مقاس القطعة الحجرية المستخدمة في حدود ٠.٩٠ × ١.٥٠ متر، وبسمك يتراوح ما بين ١٠ إلى ١٥ سم، ويتم عمل فتحة بوسطها مربع أو مستطيل في حدود ٠.٢٥ × ٠.٣٠ متر، وفي بعض الأمثلة كما في بيت الشنفاري تترك فتحة أفقية

ضيقة فوق قطعة الحجر السابقة الوصف، تسمح بدخول الهواء وتهوية الغرفة، وفي بعض هذه الفتحات الأفقية تُوضع قطع صغيرة من الحجر بوضع مائل بحيث تشكل مثلثات بجانب بعضها البعض[٤٥].

وتجدر الإشارة هنا إلى نوع من المشربيات الحجرية التي كانت تستعمل في بعض القلاع والحصون العمانية (الشكل ٢٦)، وتعرف باسم السقاطات، حيث كانت تبرز عن الحوائط الخارجية، وبها فتحة سفلية لإلقاء الزيت أو العسل المغلي على المهاجمين.

● النوافذ الخشبية: وهى أكثر تعقيدا وثراء إذا ما قورنت بالنوافذ الحجرية، حيث تظهر فيها دقة الصناعة وجمال زخرفة مادة الخشب وتنوعه، حيث كانت تصنع هذه النوافذ من الأخشاب المحلية، من جذوع الأشجار الكبيرة مثل «السفت» و«الميطان» و«السدر» و«الطلح» و«القرط» وغيرها[٤٦].

والنوافذ الخشبية غالبا مستطيلة الشكل، مقسمة إلى مربعات بسيطة، أو تُوضَع عقود دائرية داخل هذه المربعات، بأشكال تشبه الخورنقات الخشبية المتعارف عليها في وحدات التأثيث الداخلي بالعمائر والبيوت الإسلامية القديمة، كما أنه في بعض الحالات تكون هذه النوافذ الخشبية داخل إطار مستطيل غائر بالحائط، ومتوج بعقد دائري مخموس أو مدبب (الشكل ٢٧).

ومن الحالات القليلة وربما النادرة التي وجدت في ولاية مرباط استخدام جزء خشبي بارز عن الشباك الأصلي المصنوع أيضا من الخشب (الشكل ٢٨)، بأسلوب يحاكي المشربيات الخشبية المعروفة في البيوت الإسلامية القديمة، لكن بأسلوب مبسط.

٤-١-٤ - العقود:

العقد عنصر معماري مقوس، يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة أو أكثر، ويشكل عادة فتحات البناء أو يحيط بها[٤٧] وهو أحد العناصر التزيينية والزخرفية المستخدمة في العمارة العمانية التقليدية بصفة عامة، وبصفة خاصة في منطقة الدهريز المحيطة بالفناء المكشوف، كما في ولاية المضيرب على سبيل المثال[٤٨]، ويتراوح عرض (بحر) هذه العقود من ١.٥ إلى ٢.٥ متر، ويوجد نوعان سائدان من العقود: **النوع الأول** وهو غالبا منقول من إيران (وهو الذي يسمى بالعقد المدبب أيضا)، وهو بصفة عامة محاط بمستطيل بارز أو غائر للداخل، **والنوع الثاني يظهر فقط في المساجد أو في منازل الأغنياء جدا**، وهو عبارة عن عقد ذي فصوص دائرية يتراوح عددها مابين أربعة إلى ثمانية فصوص بكل جانب من جانبي العقد، أما العقود الموجودة أعلى الأبواب أو الشبابيك فهي مختلفة الأشكال، والسائد منها على هيئة العقد المدبب أو المثلث الشكل، والعقد ذو الأربعة مراكز، والعقد الدائري ذو المركز الواحد (الشكل ٢٩).

٤-١-٥ - الشرفات والبلكونات:

يعتبر استخدام الشرفات والبلكونات الخارجية في العمارة الإسلامية قليلا جدا، سواء على مستوى الواجهات الخارجية للمباني، أو بالنسبة إلى الواجهات المطلة على الأفنية الداخلية، وذلك لأسباب تتعلق بالظروف المناخية، كما تتعلق أيضا بتحقيق الخصوصية.

ولكن بالنسبة إلى العمارة التقليدية في عمان فإننا نجد أمثلة محددة لاستعمال الشرفات والبلكونات، سواء في المباني السكنية - وتحديدا في سور مطرح - أو في الحصون التي تجمع ما بين الطبيعة الدفاعية والسكنية، وتحديدا في حالة حصن جبرين[٤٩].

فبالنسبة إلى سور مطرح، وبخاصة المباني الموجودة بواجهته الرئيسية المطلة على خليج عمان، فيلاحظ استعمال الشرفات في العديد من واجهات المباني السكنية (الشكل ٣٠)، ويرجع هذا في المقام الأول إلى الاستمتاع بالنسيم القادم من البحر، وبالمنظر الخلاب للمياه الممتدة على مرمى البصر، ويلفت النظر أن هذه الواجهات مصممة بأشكال متنوعة، وإن كان يسيطر على أسلوب تصميمها استخدام كوبستات ذات مخرمات هندسية وزخرفية، تضفي عليها شكلا جماليا واضحا، كما أن العديد من هذه الشرفات تستند على عروق خشبية مائلة، أعطتها شكلا فريدا متميزا.

وتتشابه هذه الشرفات المطلة على خليج عمان بسور مطرح مع الشرفات المطلة على الفناء الداخلي الشمالي بحصن جبرين، (الشكل ٣١)، وتتميز أيضا بوجود كوبستات خشبية جميلة المنظر، إلى جانب استنادها على عروق خشبية ذات انحناءات بسيطة، وهو ما يعطي دلالة واضحة على سريان العديد من القيم الفنية والجمالية في المعمار التقليدي العماني، على الرغم من الاختلاف في وظيفة المبنى، والموقع، سواء أكان ذلك في المنطقة الساحلية أم الداخلية.

٤-٢ - عناصر التصميم الداخلي:

يعتبر الاهتمام بالتصميم والتنسيق الداخلي إحدى ميزات العمارة الإسلامية، ففي الرؤية الإسلامية أن «الجوهر أبقى من المظهر»، من هنا كان الاهتمام بعناصر التصميم الداخلي بصورة كبيرة في العمارة العمانية التقليدية، ويتجلى ذلك في عدة عناصر أهمها:

٤-٢-١ - الفناء الداخلي:

أوضحت الدراسات العلمية الحديثة أنه من المفيد مناخيا استخدام الأحواش في المناطق المحصورة ما بين خطي عرض ١٥-٣٧ درجة شمال خط الاستواء أو جنوبه [٥٠]، لذلك كان من المنطقي أن يتنبه المعماري والمصمم المسلم إلى أهمية استخدام الفناء الداخلي في العمائر الإسلامية، حيث تقع أغلب الدول الإسلامية في نطاق المناطق الحارة الجافة ومنها عمان.

ويعتبر الصحن المكشوف، الذي تطل عليه الوحدات البنائية، من أهم الميزات البارزة في بناء المساجد والبيوت والقلاع في عمان، ومن أمثلة أفنية المساجد القديمة في عمان ما كشفت عنه الحفائر في مدينة ظفار القديمة (البليد)[٥١]، كما وجد الفناء المكشوف في البيوت العمانية القديمة، كما سبق أن أشرنا، كالبيوت التاريخية في مسقط وغيرها (الشكل ٣٢).

كما كان الفناء الداخلي المكشوف العنصرَ الأساسي في التصميم الداخلي للقلعة أو الحصن العماني، حيث تطل عليه وحدات البناء المحيطة به، فهو المتنفس الرئيسي لهذه الوحدات فهو مصدر الضوء والتهوية الطبيعية (الشكل ٣٣).

إن اختراق الأفلاج لبعض أفنية الحصون والقلاع العمانية يعطي للعمارة العمانية تفردا وتميزا فنيا وجماليا في هذا الشأن، وذلك لأن استعمال الماء في أفنية العمائر الإسلامية كان يعتمد أساسا على استخدام النوافير أو البرك المائية بصورة أساسية، كمعالجة مناخية وجمالية أيضا، كما أن فكرة استخدام فنائين في مبنى واحد غير منتشرة بصورة كبيرة في العمائر الإسلامية، اللهم إلا في حالات قليلة، ومن هذه الحالات حصن جبرين، الذي يعتبر رائعة العمارة العمانية[٥٢] (الشكل ٣٤)، مما يجعله من أهم أمثلة المباني في هذا الشأن، في تاريخ العمارة الإسلامية.

ولكن يلاحظ أن مساحة الأفنية المكشوفة في العمائر العمانية التقليدية تتسم غالبا بصغر المساحة، وهذا يرجع إلى مرور مدار السرطان بالأراضي العمانية، مما يؤدي إلى تعامد أشعة الشمس في الانقلاب الصيفي (٢١ يونيو) على مناطق متعددة من الأراضي العمانية، كما في مسقط على سبيل المثال[٥٣].

٤-٢-٢- الأسقف والكوات الحائطية:

بصفة عامة، فإن أسقف المساجد والبيوت والقلاع كانت تبنى من جذوع، النخل أو شجر الطرفاء، أو خشب محلي أو مستورد آخر، مستعرض التجذع، يستخدم ككمرات مستعرضة، وتحمل هذه الكمرات أغصان النخيل الموضوعة في زاوية قائمة كما تحمل سعف النخيل وحوالي ٤٠ سم من التربة.

وتعد الأسقف الخشبية المطلية إحدى الميزات الجمالية للمباني التقليدية بالجزيرة العربية والدول الخليجية، وعروق السقف في ولاية المضيرب بالمنطقة الشرقية تُطلى بلون بني داكن ضارب إلى الحمرة، وتُرسَم عليها أشكال زخرفية باللون الأبيض (النورة)، على هيئة زهور مرسومة في صفوف أو باقات أو حيوانات ممثلة بالخيول أو الطيور[٥٤]، كما تستخدم أيضا الأشكال الهندسية، التي ترصعها في غالب الأحيان نقوش عربية، قد تتضمن اسم باني البيت وتاريخ البناء أو أبياتا شعرية أو آيات قرآنية (الشكل ٣٥).

وتوجد أمثلة رائعة للأسقف الخشبية المزخرفة أو الملونة، كما أوضحنا في العديد من البيوت والقلاع، وإن اختلف المستوى الجمالي تبعا لأسلوب التصميم ودقة التفاصيل والتنفيذ حسب المستوى المادي والاجتماعي، ومن أهم أمثلة هذه النماذج ما هو موجود بحصن جبرين خاصة القاعات الرئيسية.

وتأتي الكوات الحائطية الغائرة كعنصر وظيفي وجمالي أصيل في المباني التقليدية على اختلاف تنوعها، وقد جاء استخدامها نتيجة أسلوب البناء بالحوائط الحجرية أو المباني السميكة الحاملة، حيث يُستغل سمك الجدار في عمل هذه الكوات بأسلوب مدروس، وفي أماكن معينة بالفراغ المعماري كحل وظيفي يقلل من استخدام مواد البناء، إلى جانب وضع أرفف خشبية لتخزين الكتب، أو وضع بعض الأواني والأطباق الصينية، إلى جانب شكلها الفني الذي يثري التصميم الداخلي للغرفة أو القاعة الموجودة بها هذه الكوات (الشكل ٣٦).

كما لوحظ في بعض الحالات القليلة استخدام الأسقف الجصية المزخرفة على هيئة أقبية على شكل نصف دائري، كما في حالة أسقف حصن الحزم، التي تميزه عن باقي الحصون والقلاع العمانية الأخرى[٤٤] (الشكل ٣٧).

٤-٢-٣- السلالم الداخلية:

إن تصميم أغلب السلالم الداخلية بالحصون والقلاع جاء تقريبا على نمط واحد، حيث يتم يُصمَّم السلم بعروض ليست كبيرة، والدرج نفسه متعاقب في قلبة واحدة ذات ميل كبير، وهذا الأسلوب التصميمي يكون عائقا بالنسبة إلى المهاجمين، في حالة إذا ما أرادوا الصعود إلى الأدوار العلوية، بعد تمكنهم من اقتحام الدور الأرضي للحصن أو القلعة. ونرى نماذج من هذه النوعية من السلالم في قلاع الرستاق والحزم ونزوي وغيرها[٤٦].

وعلى الرغم من الاهتمام بتحقيق الجانب الوظيفي للسلالم، فإن ذلك لم يمنع الفنان العماني من إضفاء اللمسة الجمالية على سلالم المباني، ويظهر ذلك في أسلوب تصميم الكوبستات الخشبية المستخدمة (الشكل ٣٨)، وفي حالة عدم استخدام كوبستات خشبية، تُدرَّج كويستة السلم المبنية بالطوب أو الحجر مع الحرص على تدوير ظهر هذه المباني المدرجة، من أجل إضفاء شكل جمالي ولو بأسلوب مبسط على درج السلم (الشكل ٣٩).

٤-٢-٤- عناصر التأثيث الداخلي:

تتميز عناصر الفرش والتأثيث الداخلي في العمارة العمانية التقليدية بالبساطة الشديدة، فتأثيث غرف المعيشة والاستقبال يعتمد أساسا على استخدام الوسائد المحشوة والمساند الجانبية (الشكل ٤٠)، ولكن أهم ما يميز هذه الوسائد والمساند هو استخدام ألوان زاهية (أزرق- أحمر- بنفسجي) في كسوتها الخارجية.

أما بالنسبة إلى غرف النوم فتُستَعمل السرر الخشبية ذات الأعمدة الخشبية العالية المخروطة، الموجودة بالأركان الأربعة لكل سرير (الشكل ٤١)، ويتميز السرير الذي يستعمله

أهل ظفار بالألوان الزاهية[٥٧]، كما يعتبر «المندوس» - وهو صندوق خشبي لحفظ الملابس - من العناصر الأساسية في الفرش الداخلي، وتختلف زخرفته حسب المستوى المادي والاجتماعي (الشكل ٤٢).

وتعتبر المبخرة من العناصر الأساسية في البيوت الخليجية والعمانية التقليدية، ومنها المعدني والفخاري، أما المبخرة المصنوعة من الخشب فهي عبارة عن برج خشبي يقوم على أربعة قوائم ارتفاعها ٨٠ سم تقريب تتسع عند القاعدة وتضيق في الأعلى (الشكل ٤٣)، وكانت الملابس توضع فوق هذا البرج ويحرق البخور تحتها لتمتص رائحته الطيبة[٥٨].

كما تعتبر المصاطب المبنية من أهم عناصر الجلوس، وتوجد باستمرار في مداخل الحصون والقلاع، أو كانت تبنى ملاصقة للجدار الأمامي للمنازل للجلوس عليها واستقبال الزوار.

٥- ملامح تراثية في العمارة العمانية المعاصرة:

تعتبر دراسة المفردات المعمارية التراثية لأي مجتمع خطوة مهمة من أجل الاستفادة من خبرات الماضي، لحل بعض مشكلات المباني المعاصرة، ويصبح الاستلهام من التراث المعماري ذا جدوى، لأن معظم المشكلات التي كانت تواجه الأجداد مازالت موجودة حتى الآن، وعلى رأسها مجابهة الظروف البيئية التي لم تتغير على سبيل المثال، مع اعترافنا بأن العديد من الظروف الأخرى قد تغيرت نظرا لسهولة الاتصالات وتدفق المعلومات من مكان إلى آخر في كل دول العالم، بحيث أصبح العالم قرية صغيرة واحدة.

ومع ظهور فكر العولمة فإن إشكالية الحفاظ على الهوية الحضارية والثقافية أصبحت الشغل الشاغل لجميع دول العالم، حتى الدول المتقدمة منها في أوروبا على سبيل المثال، وأصبحت فكرة تأكيد الشخصية المحلية لكل مجتمع إنساني مطلبا ملحا، على الرغم من إيمان هذه المجتمعات بأهمية التطور، ولكن دون أن يكون ذلك على حساب طمس الهوية الحضارية لهذه المجتمعات.

ويعتبر المجتمع العماني المعاصر أحد أبرز المجتمعات الخليجية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة، حيث لايزال محافظا على هويته العربية الإسلامية بدرجة كبيرة، على الرغم من عدم تخلفه في الاستفادة من معطيات العصر الحديث، المتمثلة في التقدم العلمي والتقني، ويظهر تمسك المجتمع العماني بهويته المحلية في المحافظة على ارتداء الزي المحلي على سبيل المثال، في الوقت الذي بدأت بعض المجتمعات العربية الأخرى التخلي عن الهوية العربية، وتقليد كل ما هو قادم من الغرب دون تفكير أو تمحيص.

وبتطبيق فكرة الحفاظ على الهوية المحلية على المعمار العماني المعاصر، يلفت نظر الدارس والمتخصص أن العديد من المباني العمانية المعاصرة تظهر فيها ملامح من التراث المعماري

العماني بصفة خاصة، والعربي بصفة عامة، هذا في الوقت الذي بدأت فيه بعض المدن الخليجية الأخرى كدبي، على سبيل المثال، في الاتجاه بكل قوة إلى بناء ناطحات السحاب، تقليدا للفكر المعماري الغربي، مع التخلي عن فكرة تطوير المعمار المحلي، وهذا لا يعني أن دبي حالة خاصة، بل توجد العديد من البلاد العربية الأخرى تسير على النهج نفسه، ولكن أصبحت دبي تمثل حالة متقدمة، وربما مثالية، لباقي الدول العربية، التي تؤمن بفكر العولمة على حساب الهوية المحلية، خاصة أن دبي بها الآن أعلى مباني ناطحات السحاب على مستوى الدول العربية، ونقصد تحديدا «برج العرب» والذي يبلغ ارتفاعه ٣٢١م، وبرج مكاتب الإمارات والذي يبلغ ارتفاعه ٣٥٥م[٥٩] (الشكل ٤٤).

وإذا كان من الممكن اعتبار أن سلطنة عمان تسير بخطى حثيثة في طريق المحافظة على الهوية المعمارية، فهذا لا يعني أنها قد بلغت نهاية الطريق في هذا المضمار، ولكن مقارنة بدول عربية أخرى، فإنه من الممكن - ومع تطبيق المنهج العلمي في أسلوب الاستفادة من التراث المحلي - أن تصبح نموذجا يحتذى في ظل اجتياح ثقافة العولمة للعالم العربي، وانعكاس ذلك على الفكر المعماري بصفة خاصة.

إن الهدف من هذا المحور هو إبراز بعض النماذج المهمة في مجال استلهام جماليات المفردات التراثية في المعمار العماني المعاصر، وسيتم ذلك من خلال دراسة بعض المباني العمانية، وبالأخص في مدينة مسقط العاصمة، التي تعتبر نموذجا معاصرا للمدينة العمانية.

٥ - ١ - نماذج من استلهام المفردات التراثية في المباني العمانية المعاصرة :

٥ - ١ - ١ - الاستلهام من عمارة القلاع والحصون :

بدراسة العديد من المباني المعاصرة في سلطنة عمان يتضح لنا أن تراث عمارة القلاع والحصون العمانية له تأثير كبير جدا في فكر المصمم المعاصر، ويمكن إرجاع ذلك إلى أن هذا التراث يمثل الجزء الأكبر من التراث المعماري العماني، حيث يزيد عدد القلاع والحصون والأبراج في عمان على ٥٠٠ مبنى[٦٠]، هذا إلى جانب تنوع هذه التصميمات وعناصرها المعمارية على امتداد التاريخ.

والملاحظ أن تأثير استخدام مفردات العمارة الحربية ينحصر أساسا في الواجهات الخارجية للمباني، فنجد انتشار استخدام عنصر البرج، خاصة الأسطواني أو المثمن الشكل، في هذه المباني من أجل إعطاء طابع معماري مستلهم من التراث المعماري العماني، وغالبا ما تُستخدم هذه الأبراج كعنصر تشكيلي جمالي بواجهات ومداخل هذه المباني، كما في حالة تصميم مدخل متحف بيت الزبير على هيئة برج أسطواني، حيث فاز هذا المبنى بجائزة السلطان قابوس المعمارية لعام ١٩٩٩م[٦١] (الشكل ٤٥)، أو في حالة استخدام البرج المثمن في واجهات مبنى بلدية مسقط، الفائز بجائزة المشروع المعماري بمسابقة منظمة المدن العربية

لعام ١٩٩٧م[٦٣]. كما يلاحظ أيضا استخدام المشربيات المبنية البارزة المستلهمة من السقاطات الحجرية، الموجودة ببعض القلاع في واجهات مبنى بلدية مسقط أيضا (الشكل ٤٦).

كما جمعت بعض الأمثلة ما بين الشكل الجمالي والشكل الوظيفي، حيث استُخدمت هذه الأبراج في بعض الحالات بئرا للسلم كما في مباني مكاتب الولاة، التي صممتها ونفذتها مديرية الأشغال العامة العمانية في الولايات المختلفة[٦٣]، (الشكل ٤٧).

كما يلاحظ أن مبنى وزارة الخارجية العمانية - الذي سبق أن فاز بجائزة منظمة المدن العربية كأفضل مشروع عام ١٩٨٦- قد صُمّم على فنائين داخليين، ونحن نرجح أن هذا الأسلوب التصميمي ربما كان نتيجة التأثر بالأسلوب التصميمي لحصن جبرين، ولكن بأسلوب معاصر. كما يلاحظ استخدام البلكونات المطلة على الأفنية الداخلية، وربما يكون ذلك مستلهما أيضا من الشرفات المطلة على فناء حصن جبرين، ولكن برؤية معاصرة (الشكل ٤٨).

٥-١-٢- الاستلهام من عمارة المساكن التقليدية:

يعتبر الاستلهام من عمارة المساكن العمانية التقليدية قليلا جدا، مقارنة بالاستلهام من عمارة الحصون والقلاع، ومن الأمثلة القليلة التي رُصدت في العمارة العمانية المعاصرة استلهام مدخل مبنى بلدية مسقط من أحد مداخل المباني السكنية القديمة (الشكل ٤٩)، واستلهام بعض المفردات المعمارية من سور اللواتيا، التي تظهر في فتحات النوافذ الخارجية لمبنى البلدية.

ومن نماذج الاستلهام من وحدات الأثاث الداخلي، التي اشتهر بها المنزل العماني (الشكل ٥٠)، استخدام المندوس في عملية تنسيق وتصميم أحد الميادين الرئيسية بمدينة مسقط[٦٤]، أو استلهام المبخرة في تنسيق أحد ميادين مدينة صحار[٦٥].

٥-١-٣- نماذج الاستلهام من عمارة المساجد القديمة:

يعتبر مسجد السلطان قابوس الأكبر بولاية بوشر، التي تعتبر من ضواحي مسقط، أحد اهم نماذج الاستلهام من عمارة المساجد العمانية القديمة، فقد شُيِّد مجمع الجامع على أرضية متسعة ومرتفعة عن سطح الموقع بمقدار ١,٨٠م (الشكل ٥١)، وفي هذا التخطيط إبقاء على المبدأ العماني السائد في رفع عمارة المساجد التقليدية في أحياء وقرى المدن القديمة، عن مستوى العمارة السكنية أو العامة و أيضا عن مستوى أرض الوديان[٦٦].

ومن أهم العناصر المستلهمة أيضا القباب التي تسقف فضاءات الأروقة الشمالية والجنوبية، وهى مستلهمة من قباب مسجد بلاد بني بوعلي الفريدة معماريا، والواقع في المنطقة الشرقية من السلطنة، وشكلت قمة كل قبة بفتحة منور مسطحة ومربعة لإدخال ضوء الشمس[٦٧].

كما يظهر الاستلهام أيضا في فكرة استخدام دعامات الجامع (المصلى الرئيسي) كعنصر إنشائي وكملاقف للهواء، على غرار عناصر الأبراج المناخية التقليدية الموجودة في العمارة

المحلية (الشكل ٥٢)، كما تتوج جدران المصلى الرئيسي شرافات (عرائس) يتأصل طرازها في عمارة القلاع العمانية خاصة، ومسننات الشرفات في العمارة الإسلامية عموما[٦٨].

ويتميز جدار القبلة ببروزه على شكل نصف دائرة عن الواجهة، كما هو التقليد في وضوح التعبير عن حائط القبلة في تصميم المساجد العمانية[٦٩]، ولكن يلاحظ أن قبة الجامع الرئيسية، التي تغطي قاعة الصلاة متأثرة في تصميمها بقبة جامع قرطبة بالأندلس (الشكل ٥٣)، حيث إن هيكل القبة مشكل من الداخل بمجموعة من الأضلاع الرخامية البارزة المتقاطعة على هيئة أقواس مدببة، وهو الأسلوب نفسه الذي يُتَّبع في تصميم قبة جامع قرطبة، التي تعتبر أحد أهم ابتكارات العمارة الإسلامية في الأندلس[٧٠].

لقد سعى المصممون إلى توظيف تفاصيل ومفردات العمارة العمانية التقليدية ضمن هندسة جامع السلطان قابوس الأكبر، وهو ما يظهر أيضا عند المدخل الرئيسي في الدوائر التي استخدمت لتزيين إطار البوابة الرئيسية التي تفضي إلى قاعة الصلاة (الشكل ٥٤)، التي استندت في استلهامها على تصميم الدوائر المحيطة بمحراب مسجد «الشواذنة» بنزوي، فضلا عن أن العديد من النقوش والزخارف المعمارية المحيطة بالأقواس قد استُقيت من النماذج والأنماط الموجودة بمساجد نزوي وحصن جبرين[٧١].

٥-٢ - رؤية جديدة لاستلهام مفردات العمارة العمانية التقليدية:

بعد أن عرضنا في المحور السابق بعضا من أهم نماذج استلهام المفردات والعناصر المعمارية التراثية في العمارة العمانية المعاصرة، فإننا نحاول في هذا الجزء من البحث طرح رؤية جديدة أساسها الدراسة العلمية المنهجية لأحد أساليب الاستلهام من التراث المعماري العماني.

ولكن قبل طرح هذه الرؤية فإننا يجب أن نوضح أنه في مجال الحفاظ على الهوية المعمارية للمجتمعات العربية والإسلامية، تظهر إشكالية كيفية الاستفادة من التراث المعماري في المباني المعاصرة، نظرا إلى اختلاف وجهات النظر من مدرسة معمارية إلى أخرى، ومن مصمم إلى آخر، حسب عمق الرؤية وفهم التراث، لذلك فإن بعض الباحثين يرى أن أساليب استلهام أو إحياء ثابت تراثي معين يمكن أن تنحصر في الأساليب التالية[٧٢]:

أ - نقله كما هو.

ب - النقل عنه بشيء من التحوير، بالإضافة أو النقصان أو التكرار.

ج - القياس عليه وتطويره.

د - أخذ سبيباته فقط وإعادة بنائه بشكل جديد.

أي أن أساليب استلهام التراث المعماري تتم إما على هيئة نقل مباشر في صورة تشكيلات معمارية دون أي تغيير، وإما عن طريق النقل بشيء من التحوير، سواء بالإضافة أو النقصان - على سبيل التغيير الشكلي فقط - دون النظر إلى النواحي الوظيفية على سبيل

المثال، وإما عن طريق محاولات تطويرية، سواء بالقياس على العنصر التراثي، أو بأخذ مسبباته في الاعتبار ومحاولة إعادة استخدامه بفكر تصميمي جديد أو مبتكر.

ويرى البعض أنه يجب ألا يُقلَّد ويُطبَّق ما بناه المسلمون الأوائل بصورة نقل مباشر، بل وأخطر من تقليد المباني الإسلامية المعروفة الاتجاه السائد إلى ما يمكن تسميته بعمارة الواجهات Façade Architecture، ويتم ذلك عن طريق استعمال العقود أو الأقواس أو الكوابيل من دون العلاقة بالفراغات الداخلية، سواء بالنسبة إلى المساقط أو الحجوم[٧٣]، فهذا الرأي يرفض أسلوب النقل المباشر للأشكال التراثية المعروفة، من دون أن يكون لها عمق تصميمي ووظيفي مرتبط بالتصميم الداخلي لفراغات المبنى.

ومن جانب آخر فإنه يجب ألا يُدرَس التراث دراسة عاطفية، بل دراسة علمية تكنولوجية تقوم على كيفية تعامل العمارة مع المناخ الشمسي ومع الحرارة ومع الضوء[٧٤]، وهو ما يؤدي إلى وجود أنماط معمارية متباينة، حسب خصوصية تراث كل منطقة وظروفها البيئية، وكل ذلك يؤدي إلى وجود طابع معماري يحترم خصوصية الزمان والمكان، وهي الرؤية الجديدة التي حاولنا أن نحققها من خلال ما سوف نعرضه من أفكار بيئية معاصرة، تستمد جذورها من بعض العناصر المعمارية التراثية العمانية، وبخاصة الموجودة في مباني القلاع والحصون، التي يعتبرها العمانيون مثار فخرهم واعتزازهم.

٥ - ٢ - ١ إعادة توظيف الأبراج العمانية لتهوية وتبريد المباني:

إن الرؤية التصميمية الجمالية، التي نحاول أن نطرحها في هذا الجزء من البحث، تحاول أن تعيد توظيف أبراج القلاع العمانية نصف الدائرية أو الدائرية (الأسطوانية) أو المربعة كحل وظيفي بيئي، يستلهم شكل هذه الأبراج لإعطاء المباني العمانية المعاصرة طابعا يتمشى مع البيئة العمانية ببعديها التراثي والتاريخي، وفي الوقت نفسه نستخدم هذه الأبراج في تهوية وتبريد المباني، كحل بيئي وظيفي يتغلب على الظروف المناخية للبيئة العمانية، بشقيها الساحلي ذي المناخ الحار الرطب، أو الداخلي ذي المناخ الحار الجاف[٧٥].

أ - استخدام الأبراج نصف الدائرية في المناطق الساحلية:

يتسم المناخ في المناطق الساحلية من عمان، إلى جانب الحرارة المرتفعة في فصل الصيف، بالرطوبة العالية أيضا، خاصة سهل الباطنة ومنطقة رؤوس الجبال لإحاطة بالبحر بهما من جهتين، أما بالنسبة إلى الرياح السائدة فإنها تهب من جهة البحر إلى البر في فصل الصيف، ومن الشمال الغربي في باقي أيام السنة[٧٦].

ومن المعروف أنه في المناطق الحارة الرطبة تكون المشكلة الأساسية هي عدم الشعور بالراحة الحرارية داخل المباني، نتيجة عدم قدرة الجسم على التخلص من العرق الخارج منه، نتيجة الرطوبة العالية، ويكون الحل التقليدي في هذه الحالة هو العمل على زيادة التهوية المستمرة داخل فراغات المبنى بطرق مختلفة، منها استخدام ملاقف الهواء وأبراج الرياح.

إن الرؤية الجديدة المطروحة تكمن في استخدام أبراج الرياح أو ملاقف الهواء نصف الدائرية، التي تلقف الهواء عن طريق توجيه فتحة دخول الهواء Inlet إلى اتجاه الرياح السائدة بكل منطقة، وهي في المناطق الساحلية بعمان غالبا ما تأتي من جهة البحر خلال شهور الصيف، أو باستخدام الأبراج الدائرية في حالة عدم ثبات اتجاه الرياح في المنطقة المراد استخدام البرج فيها، مع وضع نصف كرة أعلى البرج الدائري تتحرك على قضيب دائري، بحيث توجه فتحة نصف الكرة إلى اتجاه الرياح السائدة المتغيرة الاتجاه.

وينبع اختيار الشكل النصف الدائري، حيث إنه استخدم أيضا في الأسوار والتحصينات العمانية (الشكل ٥٥)، وهذا يعتبر توظيفا جديدا لأحد العناصر التراثية العمانية بأسلوب نفعي بيئي معاصر، إلى جانب أيضا وجوده من الناحية التشكيلية الجمالية بواجهات المباني العمانية المعاصرة.

إن تصميم ملاقف الهواء أو أبراج الرياح على هيئة شكل نصف دائري (نصف أسطواني) يعتبر نادر الاستعمال في المباني قديما وحديثا، وربما يرجع ذلك إلى سهولة بناء الأشكال المربعة أو المستطيلة عن الأشكال الدائرية أو نصف الدائرية، ولكن بعض القياسات التي قام بها مقدم البحث على أحد الملاقف نصف الأسطوانية، المبني بالحجر والموجود، في أحد مباني حديقة الأطفال الثقافية بالقاهرة[٣٣]، قد أوضحت جدوى استخدام مثل هذه الأنواع من أشكال الملاقف لتهوية المباني.

حيث إن الملقف يلتقط نسبة تتراوح ما بين حوالي ٦٥ إلى ١٠٠٪ من الرياح السائدة، لأن الشكل نصف الأسطواني يقلل من مقاومة الهواء المار داخل جسم الملقف، وهو ما يوضح جدوى استخدام هذا النوع من ملاقف الهواء في المباني العمانية المعاصرة في المناطق الساحلية ذات الرطوبة العالية (الشكل ٥٦)، الذي يتوافق أيضا في تشكيله الخارجي مع التراث المعماري العماني.

إن وضع بعض المواد التي لها قدرة على امتصاص الرطوبة (كالجير مثلا) داخل جسم الملقف نصف الأسطواني يعمل على امتصاص الرطوبة من الهواء المار داخل جسم الملقف، مما يزيد من كفاءة التهوية داخل الفراغات أو الغرف التي تتم تهويتها بهذا النوع من الملاقف.

ب - استخدام الأبراج المربعة أو الأسطوانية في المناطق الحارة الجافة:

إن المشكلة الأساسية في المناطق الصحراوية الحارة الجافة تنحصر في قلة نسبة الرطوبة الموجودة بالجو، فإذا كانت الرطوبة عالية على الأجزاء الساحلية بعمان وبلاد الخليج العربي بصفة عامة، فإنها لا تزيد على ١٠٪ في أغلب المناطق الداخلية الجافة، التي تبعد عن ساحل الخليج العربي[٣٤]، وفي مثل هذه المناطق الجافة فإن زيادة ترطيب الهواء تعمل على خفض درجة حرارته قبل دخوله إلى فراغات وغرف المبنى، مما يعمل على زيادة الشعور بالراحة الحرارية للموجودين داخل المبنى.

إن الأبراج المربعة أو المستديرة (الأسطوانية) من أكثر أشكال الأبراج المستخدمة في الأسوار والتحصينات العمانية، من هنا يظهر أهمية توظيف هذين العنصرين المعماريين لتبريد المباني العمانية المعاصرة بالعديد من المناطق الداخلية، التي تتميز بالحرارة العالية والجفاف الشديد، وذلك بوضع رشاشات مائية كالتي تستخدم لري الحدائق داخل جسم هذه الأبراج، فتقوم بترطيب الهواء الذي يلتقطه البرج مما يساعد على خفض درجة حرارته بصورة كبيرة، إلى جانب ترسيب التراب الذي غالبا ما يخالط هواء المناطق الصحراوية الجافة.

وبناء على الظروف المناخية للمناطق الحارة الجافة بسلطنة عمان، فقد تمكن مقدم البحث من وضع المعايير التصميمية لهذين الشكلين من الأبراج العمانية (الشكل ٥٧)، للوصول بهما إلى أكبر كفاءة ممكنة في تبريد المباني[٧٩].

فبالنسبة إلى الأبراج المربعة يفضل ألا يزيد مسطح المواد السليلوزية المستخدمة لترطيب الهواء عن ٤م٢، مع عدم زيادة ارتفاع البرج عن ٦م في حالة المباني ذات الطابق الواحد، وعن ٨م في حالة المباني ذات الطابقين، أما بالنسبة للأبراج الدائرية (الأسطوانية)، سواء أكانت مسلوبة البدن أم لا، فإنه يفضل ألا يزيد معدل تدفق الماء من وسيلة الترطيب المستخدمة (الرشاشات المائية) عن ٢٠ لتر/دقيقة، مع عدم زيادة ارتفاع وسيلة الترطيب عن ٦م في حالة المباني ذات الطابق الواحد، وعن ٨م في حالة المباني ذات الطابقين.

كما أنه من الممكن استخدام الماء المالح أو نصف العذب في مثل هذه النوعية من أبراج التبريد المربعة أو الأسطوانية، من دون الإخلال بالكفاءة التبريدية للأبراج[٨٠]، وهو ما يشجع على استخدام هذه النوعية من الأبراج في المناطق الجافة، من دون استخدام الماء العذب.

٥-٢-٢ - استخدام السقاطات كنوافذ لسحب الهواء:

يزخر التراث العماني بأشكال متعددة لتصميم النوافذ والفتحات الخارجية، وفي المناطق الساحلية الرطبة من عمان تتركز أهمية النوافذ في إتاحة الفرصة لخلق تيار مستمر من الهواء، للتغلب على مشكلة الرطوبة المرتفعة، مع محاولة تجنب الإشعاع الشمسي المباشر، مع توفير الخصوصية بقدر الإمكان.

إن الرؤية التي نطرحها في هذا الجزء من البحث تعتبر محاولة لتحقيق الأهداف السابقة، إلى جانب أنها تعمل على إعادة توظيف أحد عناصر العمارة الدفاعية العمانية، ألا هو السقاطات (المشربيات الحجرية البارزة) بأسلوب وفكر بيئيين معاصرين.

والسقاطة عبارة عن شرفة صغيرة تعلو المداخل بصورة خاصة محاطة بجدران ومحمولة على دعائم، وفي أرضية هذه الشرفة وجدرانها فتحات لرمي السوائل المحرقة والسهام على المهاجمين [٨١]، وقد انتشر استعمال السقاطات في القلاع والحصون الدفاعية العمانية للغرض السابق نفسه، كما في حصون جبرين وعبري ونزوي وغيرها ،ارجع إلى الشكل (٢٦).

لقد عمل مقدم البحث قياسات لحركة وسرعة الهواء في صيف عام ٢٠٠٠م على نوافذ بأحد مدرجات جامعة حلوان بالقاهرة، مصممة إلى حد كبير بنفس شكل السقاطة التقليدية، وهذه النوافذ بعرض ٠,٨٥م و ارتفاع ٢,٠٠م وبعمق داخلي ٠,٧٠م، مع وجود فتحة في أرضية النافذة بمقاس ٠,٢٥ × ٠,٧٠م، وقد أوضحت القياسات أنه عندما كانت الرياح الخارجية الآتية عموديا على الواجهة بسرعة تتراوح من ٠,٨٠ إلى ١,٢٠م/ث، فإن الهواء المسحوب من أرضية النافذة كان يدخل إلى الفراغ الداخلي بسرعات تتراوح ما بين ١,٧٠ إلى ٣,٤ م/ث. وذلك لأن الرياح الخارجية عندما تصطدم بالحوائط الخارجية فإن جزءا منها ينزل إلى أسفل حاملا معه ذرات الرمال والتراب، والجزء الآخر يذهب إلى أعلى، فإذا ما صادف الفتحات الضيقة، فإنها تعمل على سحب الهواء إلى الفراغ الداخلي بسرعات أكبر، ويساعد على ذلك الجدران المصمتة للنافذة وسقفها البارز، الذي يعمل على توجيه الهواء إلى الفراغ الداخلي.

إن تصميم نوافذ سحب الهواء المستوحى من السقاطات (الشكل ٥٨)، التي تعتبر أحد أشهر عناصر العمارة العمانية الدفاعية، يقوم بتهوية الفراغات الداخلية للمبنى، مع تجنب كامل للإشعاع الشمسي، لذا فإن هذه النوعية من النوافذ يمكن استخدامها في الواجهات الشرقية أو الغربية بصفة خاصة، إلى جانب الواجهات التي تتعرض للرياح المحملة بالأتربة والرمال خاصة بالمناطق الصحراوية.

٦- الخاتمة ونتائج البحث:

حاول البحث من خلال ما أورده أن يلقي الضوء على جماليات المفردات والعناصر المعمارية في أحد المجتمعات الخليجية (سلطنة عمان)، ولم يقف البحث عند رصد القيم الفنية والجمالية في هذه المفردات والعناصر، وهو المنهج الذي كان متبعا في مثل هذه النوعية من الأبحاث والدراسات، بل أوضح المرجعيات التي ساهمت في إبداع هذه المفردات، وكيفية مساهمتها المؤثرة في وجود بعض هذه العناصر أولا، كما في حالة عدم استخدام المآذن بمساجد المنطقة الداخلية، واستخدامها، بأشكال متعددة في المناطق الساحلية على سبيل المثال.

ومن جانب آخر حاول البحث أن يوضح أثر البيئة في المعمار العماني، خصوصا في عمارة المسكن التقليدي، كما أظهر البحث مدى أثر التواصل الحضاري والثقافي بين عمان وبعض المناطق الأخرى، خاصة في آسيا وشرق أفريقيا، في انتقال بعض العناصر المعمارية إلى العمائر التقليدية و أسلوب تصميمها في هذه المباني، وأن المجتمع العماني قد تقبل هذه العناصر وطبعها بطابعه الخاص، حتى أصبحت جزءا لايتجزأ من تراثه المعماري.

إن النتائج التي توصل إليها البحث يمكن إيجازها فيما يلي:

١- أظهر البحث جوانب لم تكن معروفة عن التراث المعماري العماني التقليدي (كمثال للعمارة الخليجية التقليدية) وجماليات مفرداته وعناصره، وقد اتضح من الأمثلة التي وردت مدى تنوع وثراء الرؤية الجمالية عند الإنسان العماني، بتنوع مرجعياته الدينية والبيئية والثقافية، وعلى الرغم من ذلك يلاحظ أنه توجد روح واحدة تسري في العديد من مفردات المعمار العماني، على الرغم من اختلاف وظائف المباني التي استخدمت فيها هذه العناصر.

٢- لا يزال المجتمع العماني متمسكا باستخدام بعض المفردات المعمارية التراثية في مبانيه المعاصرة، خاصة العامة منها، ونقصد تلك المفردات التي ظهرت في مباني القلاع والحصون القديمة، ويمكن تفسير ذلك بالكم الهائل لهذه النوعية من المباني المنتشرة في عمان بطول البلاد وعرضها، مما جعلها ذات مخزون كبير وواضح من المفردات الفنية والجمالية.

٣- نظرا إلى أن الدراسة قد أوضحت أن استلهام المفردات التراثية في المباني العمانية المعاصرة لم يتعد بعض الملامح الشكلية فقط، فقد أعطى البحث رؤية غير تقليدية لإمكان استلهام بعض هذه المفردات لتؤدي وظيفة بيئية إلى جانب الوظيفة الشكلية الجمالية، وذلك من خلال استعمال الأبراج العمانية التقليدية (نصف الأسطوانية والأسطوانية والمربعة) ملاقف للهواء وأبراجا لتبريد وتهوية المباني، أو باستخدام المشاطات بأسلوب وشكل معاصرين كنوافذ لسحب الهواء.

٤- أظهرت الدراسة أنه توجد طاقات كامنة بمفردات وعناصر العمارة الإسلامية، التي تمثلت في العمارة التقليدية بعمان، وإن هذه الطاقات الكامنة يمكن أن تساهم في تطوير العمارة المعاصرة على مستوى البلاد والمجتمعات العربية والإسلامية، ولكن هذا يستلزم دراسة متأنية تقوم على المنهجية العلمية للاستفادة من إمكانات هذا التراث المعماري، الذي أصبح الكثيرون، سواء أكانوا من المتخصصين أم من المثقفين، ينظرون إليه نظرة متحفية فقط، معتبرين أن نطاق هذه العمارة التراثية لايتعدى الافتخار بها كميراث ورث عن الأجداد، أو على أكثر تقدير اعتبارها مزارات سياحية أو ترفيهية.

إن هذه الدراسة يمكن أن تكون بداية للعديد من الدراسات والأبحاث الأخرى في مجال التراث المعماري الإسلامي، وعلى مناطق ومجتمعات عربية وإسلامية أخرى، من أجل فهم الظواهر الإبداعية والجمالية التي تمثلت في مفردات وعناصر المعمار الإسلامي في مناطقه المختلفة، من أجل الاستفادة منها بأسلوب علمي لتطوير عمارة المجتمعات العربية والإسلامية المعاصرة، بدلا من النقل والتقليد الأعمى تارة من الغرب وأخرى من الشرق، بما لايتناسب مع خصوصيات المجتمعات الإسلامية، وهي ليست دعوة إلى الانفصال عن ركب الحضارة المعاصرة، ولكنها دعوة إلى استكشاف المخزون التراثي الموجود بالفعل في عمائرنا ومبانينا التقليدية، التي تقف شامخة شاهدة على تاريخ الأجداد الذين شاركوا في صنع الحضارة، ولم يكتفوا بأن يكونوا ضيوفا عليها.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

التناظر الجمالي والوظيفي في البيئة والعمران

د. خالد عصفور(*)

مقدمة - العقل العربي الناقد

إن النقد كحرفة مهنية في العالم العربي متوافر وله جذور في مجالات كثيرة، مثل السينما والرياضة والأدب. وبسبب اتساع نشاط هذه الحرفة وقدمها، يستمتع المجتمع العربي بالقدرة على تمييز النتاج الجيد من الرديء. ويمكن للمرء أن يحلل ويعطي رأيا صائبا وعميقا في مباراة في كرة القدم، أو ينفعل لسماع صوت مغنٍ مميز، على رغم جهله بالقراءة والكتابة.

وهذه القدرة على التذوق، المنبثقة من عقلية ناقدة، كما نراها اليوم، ليست وليدة اللحظة، ولكن نمت تدريجا على مدى عشرات السنين من خلال وسائل الإعلام المختلفة. والنتيجة أن هناك تناغما بين الناقد والمجتمع، نابعا من تفاعل حيوي، عقلاني تارة، وعاطفي تارة أخرى، فتنشط العقول وتكتب الأقلام، وتتحمس القلوب لما تراه وتسمعه.

أما في مجال العمران، فالصمت يسود المكان. هل هناك آراء نتعرف بها على جودة بيئية معيشية؟ هل هناك ناقد ومستمع؟ هل تتوافر القدرة على التذوق والتمييز بين بيئة عمرانية رديئة وأخرى جيدة؟ أين الحوار والجدل بين المفكرين في هذا المجال؟ هل تفرد له صفحات جرائد ومجلات؟ هل يحجز له دقائق على الهواء في التلفزيون والإذاعة؟

الصمت هو محور هذه التساؤلات. وعلى رغم أننا لا نعرف السبب، فإننا نعرف النتيجة. إن غياب العقل الناقد والمتذوق أدى إلى غياب معايير الجودة في العالم العربي في مجال

(*) أستاذ العمارة - جامعة مصر الدولية - القاهرة - جمهورية مصر العربية.

البيئة العمرانية. والغياب هنا يعني عدم انتشار الأسس والمفاهيم بين عامة الشعب، التي على أساسها يحدث تناغم بين البيئة والمجتمع تارة، والمجتمع والناقد تارة أخرى.

وهذا لا يعني أنه لا توجد محاولات لكي يستبدل بهذا الصمت ضجيج فكري، من شأنه إحداث نشاط في هذا المجال. واعتمد هذا الضجيج الفكري على استيراد مفاهيم غريبة عن العالم العربي، وأعاد بثها على عامة المجتمع، من دون غربلتها أو حتى تحليلها.

والبث مستمر، ليس فقط بين أفراد المجتمع العربي فحسب، ولكن بين المثقفين في مجال التعليم المعماري والبيئي. والنتيجة بيئة عمرانية متدنية لا حول لها ولا قوة، ضعف الطالب والمطلوب.

ويقوم البحث بعرض صور من هذا الضجيج الفكري، فيستعرض المفاهيم السائدة عن جودة العمران ومنطق الجمال في العالم العربي، وبيان الأصول الغربية التي اقتُبس منها. ثم المقارنة من خلال أمثلة معمارية بين المفاهيم الأصلية التي أفرزت جودة معيشية في بيئتها الأصلية وبين ظلال هذه المفاهيم التي أصبحت أصولا في العالم العربي، التي أفرزت رداءة معيشية نتيجة لغياب العقل الناقد في مجال البيئة والعمران.

ويبدأ البحث بمناقشة أحد المفاهيم السائدة في العالم العربي، وهو «الشكل يتبع الوظيفة»، وكيف أنه لم يستدل على العمق الفكري لهذا المفهوم، كما ورد على يد رواده في الغرب، ومن خلال الأمثلة، يتبين أن منطق الجمال غير وارد في البيئة العربية: لأن المفهوم قد أخذ شكله وترك مضمونه.

ويستمر البحث بالمنهجية نفسها في مناقشة المفهوم المعاكس المنتشر في العالم العربي أيضا، وهو «الوظيفة تتبع الشكل». وينتهي البحث بالتركيز على التراث العربي المملوء بالأمثلة التي تظهر هذين المفهومين بصورة متعمقة من شأنها إرساء الجودة والجمال. ومن خلال الأمثلة يظهر البحث بعض المعماريين العرب الذين أفرزوا إنتاجا معماريا جيدا قائما على عقل ناقد، والذي يمثل حدثا منفردا وسط بحر من الرداءة.

منهج التفكير الأول «الشكل يتبع الوظيفة»

كثير من المفكرين والمعماريين يرون أن مفهوم الجمال في البيئة العمرانية ينبثق من درجة تحقيق المفهوم الوظيفي. فإذا كانت هذه البيئة جيدة من الناحية الوظيفية إذن فهي جميلة. وهذا يعني أن منطق الجمال في هذه الحالة ليس له معايير مستقلة، ولكنه نتيجة أو رد فعل لميكنة البيئة المبنية في تحقيق احتياجات المستخدم.

هذا الاتجاه الفكري له أصل في نظريات العمارة. فالمقولة الشهيرة «الشكل يتبع الوظيفة» بدأت في أول القرن العشرين على يد أقطاب «الحداثة» في الغرب، وهم بذلك يعنون أنه إذا نجح المبنى في تحقيق البرنامج الوظيفي الذي أقيم من أجله، فإنه يكون قد نجح أيضا في تكوين شكله ومظهره الخارجي المقبول بطريقة تلقائية.

منزل والترجروبيوس (الشكل ١)

ولكي نتعرف على عمق هذا الاتجاه الفكري لابد من زيارة منزل والترجروبيوس، الواقع في إحدى الضواحي الأمريكية، وصاحب هذا المنزل من المنظرين الأوائل لحركة الحداثة في الغرب.

ويقع المنزل على ربوة عالية، ويطل على مسطحات خضراء جميلة. ورأى والتر أن أهم فكرة تصميمية هي التفاعل مع المنظر الخارجي الخلاب والبيئة الطبيعية المحيطة؛ فجعل صالة المعيشة الرئيسية بارتفاع دورين، تطل على هذا المنظر من خلال واجهة زجاجية كبيرة. ونلاحظ أنه رتب الألواح الزجاجية بطريقة عرضية وليست رأسية، كما هو مألوف، حتى يقلل من الخطوط الواصلة بين الألواح وبعضها، وبهذا يكون قد نجح في الاستمتاع برؤية المنظر الخارجي الخلاب من صالة المعيشة بأقل عوائق بصرية ممكنة.

ونلاحظ أيضا أن جلسة الواجهة الزجاجية ذات ارتفاع منخفض أقل من ارتفاع الكراسي والمنضدة، حتى يتمكن الجالسون من الاستمتاع بأكبر زاوية رؤية رأسية ممكنة للمنظر الخارجي. ونظرا إلى الضرورة الإنشائية، فقد أوجد «والتر» عمودين إسطوانيين غاية في الرشاقة في منتصف الواجهة، يكاد سمكهما يتلاشى أمام منظر الخضرة المنبسطة حول المنزل.

ولكي يؤكد أهمية هذه الواجهة أحاطها بمسطحات مصمتة ممزوجة بفتحات زجاجية صغيرة. فهذا التضاد الصارخ بين الواجهة الرئيسية وسائر غلاف المنزل يظهر أهمية وظيفة المبنى من حيث تفاعله مع البيئة الطبيعية المحيطة، ويؤكد أن شكل المبنى جاء لتلبية هذا الغرض الوظيفي بطريقة منطقية تلقائية في كثير من تفاصيله الإنشائية والمعمارية، فكلما زاد الانسجام بين هذه التفاصيل وفكرة المبنى تحقق مفهوم الجمال.

متحف الفن الحديث بواشنطن (الشكلان ٢ و٣)

ولنقم بزيارة إلى مبنى آخر لأحد أقطاب عمارة الحداثة، للتعرف على هذا الاتجاه الفكري بصورة أدق.

متحف الفن الحديث بواشنطن للمعماري أي إم بيه يجسد فكرة «جمال الشكل يتبع وظيفة المبنى»، والمتحف كما تصوره المصمم يحقق مفهوم الترفيه، وليس فقط عرضا ثقافيا لمحتوى حجراته. ان إدماج الترفيه مع الثقافة كهدف وظيفي للمبنى يعني أن المجتمع سيجد حافزا للذهاب أكثر من مرة لزيارة المتحف، حيث إن السبب في كثير من الأحيان هو قضاء وقت من عطلة الأسبوع في مكان يضفي البهجة والمتعة على أفراد العائلة. ولكي يحقق وظيفة «الترفيه» استند المعماري إلى مفهوم اجتماعي بسيط، هو أن الناس يستأنسون برؤية بعضهم البعض، ولكي يحقق ذلك قام المعماري بعمل فراغ مركزي كبير متعدد المستويات التي تتدرج على بعضها البعض، مكونة مسطحات مختلفة الحجم والارتفاع.

ويمكن للزائرين أن يروا بعضهم البعض من خلال المستويات المتدرجة، والكباري والسلالم ذات الجوانب الشفافة. وبهذا التصميم يأنس الزائرون عن طريق التفاعل البصري القائم بينهم في جو احتفالي كبير، والذي يقوم بتشجيعه هذا الفراغ المركزي.

وأدرك المصمم أن هذا المتحف يستعرض الفن الحديث كهدف وظيفي رئيسي، ولذلك أسس التكوين الفراغي على المفاهيم التكعيبية، وهي أحد أهم روافد الفن التجريدي الحديث، فجاءت فراغاته على أشكال مثلثية متداخلة الأطراف، تظهر بوضوح حتى في السقف الهرمي الزجاجي الذي يغطي الفراغ المركزي. وبهذا التشكيل يصبح المتحف جزءا من معروضات الفن الحديث، وليس فقط حاويا لها. وبهذا التصميم للفراغ المركزي يكون المصمم قد ساهم في تقريب مفهوم الفن التجريدي لأذهان الزائرين، ليس فقط من خلال الأعمال الفنية الثنائية الأبعاد في صالات العرض المحيطة به، ولكن من خلال تكويناته الفراغية الثلاثية الأبعاد. في ضوء هذا التحليل يتبين لنا ان المتحف يسوده منطق الجمال؛ لأن برنامجه الوظيفي المتكون من الترفيه والثقافة أصبح جزءا لا يتجزأ من تشكيله الفراغي وواجهاته.

بيت الطلبة في جامعة بنسلفانيا (الشكل ٤)

إن منطق الجمال النابع من وظيفة المبنى يمكن التعرف عليه من خلال مثال آخر يعكس هذه المرة روح الشباب، بيت الطلبة بجامعة بنسلفانيا بأمريكا للمعماري يورو سارينين يوضح حساسية المعماري لاحتياجات المستخدم، ويتكون المبنى من حجرات لسكن الطلبة، ومكان للطعام، وآخر للترفيه والجلوس. والمبنى من الداخل غير تقليدي إذ إن سكن الطلبة وسائر الخدمات تلتف حول فناء داخلي مغطى، تدخل من جوانبه أشعة الشمس، والفكرة التى تدور حول تصميم هذا الفراغ المركزي هي تفعيل نشاط وحيوية الطلبة وتجسيد روح الجماعة. وحقق ذلك عن طريق البعد عن الرتابة والملل في تنظيم عناصر المشروع. فترى الأدوار العالية تقل في بروزها عن الأدوار السفلى؛ مما يتيح للطلبة الساكنين القدرة على التفاعل البصري والصوتي مع ذويهم في الأدوار المختلفة.

سكن الطلبة مغطى بشيش خشبي؛ حتى يعطي الخصوصية اللازمة لمن يريدها، وبه تراسات للإطلالة ومراقبة كل ما يحدث في الفناء.

والسلالم بعضها مكشوف من دور إلى دور حتى تظهر حيوية الطلبة في الصعود والنزول، وتوجد قاعة متعددة الأغراض تفتح مباشرة على الفناء الداخلي حتى تخرج ما بها من نشاط وضجيج لتملأ أركان المبنى. والفناء الداخلي يطل على ممشى خارجي في منسوب عالٍ لتتيح الفرصة للطلبة الساكنين مراقبة ما يحدث خارج المبنى. وتطل أيضا على الفناء قاعة الطعام حتى تشجع تناول الوجبات بشكل جماعي. وفي أحد الأركان توجد لوحة كبيرة لمن يعشق الفن، والشجر موجود في الفناء لمن يحب الطبيعة. كل هذه الترتيبات تعمل على تعزيز الإحساس

بالجماعة، وتفريغ شحنات الطاقة الكامنة داخل طلاب الجامعة، وتوطيد الشعور بالانتماء إلى هذا المكان. كل هذه الأهداف هي التي تحقق الوظيفة المرجوة من المبنى، والتي تم تناولها بطريقة منظمة في كل جزء من تشكيل المبنى. لذا فإن منطق الجمال نراه جليا في هذا التصميم، الذي نجح في إظهار القلب النابض بالحيوية والنشاط.

من هذه الأمثلة الثلاثة يتبين لنا أن البرنامج الوظيفي في كل حالة مختلف تماما، ولكن مفهوم الجمال يرفرف بجناحيه راضيا عن المشاريع. وإني لأتساءل: لماذا لا نرى مثل هذا الجمال في عالمنا العربي؟!

مفهوم الوظيفة كما يراه العرب

إن منطق الجمال النابع من وظيفة المبنى يمثل فكرا تصميميا أيضا في العالم العربي، ومقولة «الشكل يتبع الوظيفة» تم تدريسها في جميع المدارس المعمارية بالعالم العربي بدءا من الخمسينيات. ومع ذلك لم نجد سوى القبح والرداءة تعم البيئة المبنية في أغلب الأحيان؛ وذلك لأنه عندما هاجر هذا الاتجاه الفكري من موطنه الأصلي إلى العالم العربي ترك وراءه المضمون وأبقى الهيكل. وأصبح مفهوم الوظيفة في العالم العربي مختلفا في مضمونه عن نظيره في الغرب. وبات يدرس على انه مجموعة من الفراغات التي لها مساحات محددة واستعمال معين، ترتب مع بعضها حسب منطق التجاور والانسجام. ويرسم طالب العمارة مجموعة دوائر، كل دائرة تمثل فراغا معماريا ذا استعمال معين وتُرتَّب هذه الدوائر مع بعضها حسب نوعية الاستعمال. فمثلا إذا كان الطالب يصمم منزلا سكنيا يضع دائرة تشير إلى المطبخ بجوار دائرة صالة الطعام، حيث إن التقارب بينهما مفيد من حيث تقصير خط الخدمة بينهما. وبعد الانتهاء من رسم الدوائر وترتيبها حسب علاقتها الوظيفية تترجَم إلى مسقط أفقي للمشروع، ويقوم الطالب برسم كل فراغ على هيئة مستطيل أو مربع محققا المساحة المطلوبة، ثم يرتب هذه المستطيلات بعضها مع بعض حسب موقعها في الرسم الابتدائي للدوائر. وجودة المبنى تنحصر في إيجاد أحسن مسقط أفقي يحقق انسيابية وتجانسا بين الفراغات، حسب منطقية الاستعمال. وتصبح العملية التصميمية كأنها مسألة رياضية لها حل مثالي واحد، يسعى طلبة العمارة إلى الوصول إليه. ويجد أستاذ التصميم أمامه مرادفات لحلول كثيرة بعدد طلبة الصف، ولكنها تدور حول فكرة مسقط أفقي واحد، الذي أرشدهم هو إليه طوال الفصل الدراسي. ويمكث الطالب معظم الوقت يحاول الوصول إلى هذا المسقط المثالي، ثم يرسم واجهات المشروع كنتيجة طبيعية للمسقط، حيث إن مقولة «الشكل يتبع الوظيفة»، هنا، تعني لهؤلاء الطلبة أن صورة المبنى تُرسَم كمحصلة بديهية للمسقط الأفقي حسب الترتيب المنطقي لوظائف الفراغات.

ويتخرج الطالب ومعه منهجية تفكير رتيبة، تؤدي به إلى الانغلاق الفكري وتقتل فيه كل ملكات الإبداع والتطوير. يتخرج الطالب ليسهم في تشييد بيئة مبنية ذات شكل ومضمون متكرر، لأنه تعلم أن لكل برنامج مبنى حلا مثاليا أوحد لا بديل له (الشكل ٥).

مفهوم الوظيفة كما يراه أقطاب الحداثة

«الجمال المنبثق من الوظيفة» هو مفهوم أسيء فهمه في العالم العربي، فالوظيفة - كما رأيناها في الأمثلة الثلاثة التي استعرضناها - تتخطى حدود متطلبات الفراغات الفردية لبرنامج المبنى، ولا تنظر إلى استعمال الفراغات وانسجامها مع بعضها على أنها الحد الفيصل في تكوين فكرة المشروع، ولكنها إحدى النتائج التطبيقية للفكرة.

إن منطق الوظيفة يتعدى المسارات الخطية بين فراغ وآخر، ليتفاعل مع البيئة المحيطة كما رأينا في المثال الأول، وينمي أحاسيس وسيكولوجية المستخدم بطريقة إيجابية كما رأينا في المثالين الثاني والثالث. الوظيفة هي مرآة لفكرة المشروع، التي تمثل صفات يريد أن يكسبها المصمم لنفوس المستخدمين. فالإحساس بالراحة من خلال التفاعل مع الطبيعة كان هدف «والتر جروبيوس» عندما صمم منزله وسط المسطحات الخضراء، والإحساس بالترفيه كجزء لا يتجزأ من الثقافة كان رؤية المعماري «أي إم بيه»، أراد أن يدخله في أذهان زوار المتحف، كما كان الشعور بالانتماء والتفاعل الاجتماعي هما الصفتين اللتين أراد «سارينين» أن تصلا إلى طلاب جامعة فيلادلفيا. كل هذه الأفكار لا تأتي ولا تنمو من خلال علاقات خطية بين الفراغ والآخر.

إن مفهوم الوظيفة كما أورده أقطاب الحداثة في الغرب يدعو إلى الإبداع والتطوير المستمر، ويهدف إلى الإحساس بالجمال والسعادة، ويضفي شخصية مميزة على البيئة العمرانية. أما مفهوم الوظيفة في العالم العربي فيدعو إلى التحجر وبلادة الإحساس والحلول النمطية التي لا تتأثر بالزمان ولا بالمكان، ولا حتى بثقافة المجتمع! (الشكل ٥).

«الشكل يتبع نفسه» المنهجية الثانية

استمرت هذه المنهجية في التصميم ما يقرب ثلاثة عقود زمنية، إلى أن بدأ الشعور بالضجر تجاه ما تفرزه هذه المنهجية، وليس الضجر من المنهجية نفسها. وبدأ النقاد ينادون بالهوية المعمارية المتمثلة في التشكيل غير المألوف، ورُفِضت في بعض الدوائر الأكاديمية مقولة «الشكل يتبع الوظيفة»، وأصبح «الشكل يتبع نفسه»، وصار لشكل المبنى الأولية القصوى في التصميم. وبات أساتذة العمارة في بعض الجامعات يؤكدون على التكوين الكتلي على أنه المصدر الوحيد لمنطق الجمال. فيبدأ الطالب في تشكيل المبنى من دون النظر إلى الوظيفة بشكل جدي ودقيق، ثم يوفق الوظيفة مع الشكل في مرحلة لاحقة من التصميم.

وجودة التصميم في هذه الحالة تعتمد على تمييز التشكيل وجرأته في البعد عن النمطية البالية التي أفرزتها المنهجية الأولى. والمحصلة أن البيئة المبينة في العالم العربي أصبحت في هذه الحالة تعاني الازدواجية في الشخصية، بعدما كانت تعاني التكرار والملل وفقدان الهوية.

والازدواجية وارادة لأن الغلاف الخارجي للمبنى منفصل عن المضمون، والمضمون مبني على أساس الوظيفة، كما فهم العرب: إما مرجعية تاريخية عربية وإما غربية وإما مرجعية تكنولوجية عالية. في حالة المنهجية الأولى كانت الواجهات تظهر إلى الوجود من خلال المسقط الأفقي مباشرة مع قليل من التصرف في التفاصيل. أما في الحالة الثانية فأصبح المسقط الأفقي هو الذي يكيف نفسه حسب رغبات الواجهات والتشكيل الكتلي، أولا يرتبط به ما أصلا.

في كثير من الأحيان نجد فراغات تعاني صعوبة الاستخدام بسبب أشكالها المتبعجة، مثل «مبني إداري في دبي» (الشكل ٦)، أو تضاعف عدد الفراغات دون احتياج لها بسبب ما تفرضه قوانين التماثل في العمارة الكلاسيكية.

أيضا نجد شخصية الواجهة لا تتناسب مع برنامج المبنى؛ فترى مبنى مكاتب إدارية يأخذ شكل القلاع القديمة، كما هي الحال في منطقة قصر الحكم (الشكل ٢٤)، والحي الديبلوماسي بالرياض، أو مبنى محكمة في القاهرة، تأخذ شكل معبد فرعوني مرتب على أساس العمارة الكلاسيكية.

مبنى المحكمة بالقاهرة (الشكل ٧)

ومبنى المحكمة هذا يستحق الثاني في تحليله لما به من مشاكل. إذ إن واجهة المحكمة الرئيسية تأخذ شكلا نصف دائري، عليه أعمدة فرعونية تستقبل الزائرين في جو من الرهبة لضخامة حجمها وارتفاعها. وإذا تخطينا صف الأعمدة وجدنا مدخل بهو كبير يتناسب مع الواجهة الضخمة، ونتوقع أن نجد في نهاية هذا البهو، على محور التماثل، قاعة المحكمة الكبرى، ولكن في الواقع نجد مخرجا ثانويا صغيرا في نهايتها، أما عن القاعة الكبرى فنجدها على أحد جوانب المحور.

وهذا ما يسمى بخيبة الأمل، إذ إن أبسط قواعد العمارة الكلاسيكية (أو الفرعونية) تدعو إلى وجود القاعة الرئيسية المهمة - التي بني المبنى من أجلها - على محور التماثل، وهذا منطقي في كلتا العمارتين. فلا بد من التحضير للقاعة الرئيسية من حيث تسلسل الفراغات؛ بما يتناسب مع أهميتها ومكانتها الرفيعة في نفوس زائريها. ولا يصح أن تبدأ الخطى إليها مملوءة بالهيبة والانبهار، وفي نهاية المشوار يتذكر الزائرون المثل القائل: «تمخض الجبل فولد فارا». إذ إن مثال المحكمة يظهر هذا الانفصام في الشخصية، حيث إن مفاهيم الواجهة تتعارض مع الترتيب الفراغي للمسقط الأفقي.

«الوظيفة تتبع الشكل» المنهجية الثانية مصححة

من هذا السرد القائم لتطبيقات المنهجية الثانية في العالم العربي يظهر لنا أن «الشكل يتبع نفسه»، و«الوظيفة تتبع نفسها»، وهذا لا يعني أن المنهج الفكري الذي يهتم بالشكل في المقام الأول، كمنبع لمنطق الجمال، خاطئ مادام استطاع أن ينسجم مع وظيفة المبنى. في هذه الحالة «الوظيفة تتبع الشكل»، ولهذا الاتجاه الفكري أصول في الغرب.

فرانك جيري: متحف بلباو (الشكلان ٨ و٩)

ومن أقطاب هذا الاتجاه فرانك جيري الذي إذا نظرنا إلى أحد تصميماته في متحف جوجنهايم بلباو في إسبانيا وجدنا التركيز على الكتل والشكل الخارجي في المقام الأول أما عن برنامج المبنى فيتألف من نوعين من القاعات: قاعات لها طابع متحفظ، تسير على النهج التقليدي من حيث التشكيل المتعامد والمستقيم. وفي هذه القاعات تعرض الأعمال الفنية الدائمة لدى المتحف، ويظهر في الواجهة هذا النوع من قاعات العرض بتكسية تقليدية عبارة عن حجر جيري. أما عن النوع الثاني من القاعات فهو ذو تشكيل غير منتظم، حيث الأسطح المائلة والمنحنية. ويضم هذا النوع من القاعات أعمالا فنية مختارة لبعض الفنانين المعاصرين من ذوي الطابع التقدمي الجري، وتظهر في الواجهة هذه القاعات بكتل متصادمة بعضها مع بعض بزوايا مختلفة تبهر العين بالتكوين الديناميكي المتميز، وزاد المعماري من قوة الإبهار بأن كسا هذه القاعات من الخارج بشرائح من التيتانيوم ليكسبها بريقا فضيا يلمع في الشمس (انظر ملف المراجع الأجنبية)، كأنها سفينة محطمة هبطت من كوكب آخر، فالمتحف بهذا التكوين المزدوج يضم أشكالا تقليدية هادئة متحفظة، وأخرى غير تقليدية متوهجة. ويعكس بذلك برنامج معروضات المتحف الذي له طابع متضاد أيضا: هذا التضاد بين التحفظ والتقدمية هو جزء أساسي من وظيفة المتحف أراد المعماري أن يظهره على المبنى قبل المعروضات، حتى يدخل في ثقافة الزائرين مفهوم تطور الفن الحديث كيف بدأ وإلى أين انتهى. إن ارتباط التكوين الكتلي والواجهات ببرنامج المبنى يجعل منطق الجمال واضحا في هذا المشروع، مؤكدا أن مقولة «الوظيفة تتبع الشكل» تفرز هي الأخرى بيئة مبنية ناجحة وجميلة.

جمال بكري ومتحف العلوم بالقاهرة (الشكلان ١٠ و١١)

معماري آخر نجح في اتباع منهج «الوظيفة تتبع الشكل» طوال حياته هو جمال بكري. في تصميمه لمتحف العلوم بالقاهرة اشترك مع دليلة الكرداني وباقة من الخبراء الدوليين بعمل شكل شريطي للمتحف، يأخذ مسارا منحنيا كالهلال. في ظاهره واجهة مصمتة تجاه الشارع حيث الضجيج، وفي باطنه واجهة زجاجية تجاه الشمال تطل على حديقة المتحف المليئة بالأنشطة. والشكل المنحنى له مدلول علمي يتناسب مع برنامج المتحف، إذ إنه يعتمد على

قانون الفيزياء الذي يسهل على الزوار استقراؤه، وهو «قانون أدنى جهد»، الذي يوضح كيف أن الذرات تتفاعل مع بعضها في الطبيعة داخل أي مادة في أقل مسار حركة وطاقة مبذولة، وكذلك الشكل المنحنى الذي يسمح بزوايا رؤية أحسن، فيسهل على الزائرين التعرف على المعروضات بصورة أسرع وبأقل مجهود.

أيضا القاعات متدرجة بعضها على بعض في الأدوار المختلفة، حتى يستطيع الزوار التعرف على معروضات أدوار أخرى ولو بصورة موجزة تحفزهم على الوصول إليها في وقت لاحق، وهذه المقدمات البسيطة لبعض القاعات تساعد الزوار على الوصول إلى غايتهم حسب ميولهم العلمية في اقل وقت وبأقل جهد.

وحديقة المتحف يمكن رؤيتها من قاعات كثيرة تطل على الواجهة الزجاجية، وبذلك قبل أن ينتهي الزائر من التجول في القاعات الداخلية يكون قد استوعب ما سيجده في الحديقة، وعندما يصل إليها يكون قد حدد الأماكن التي سيمكث فيها مدة أطول؛ مستغلا بذلك وقته أحسن استغلال.

و«قانون أدنى جهد» نراه في الجانب التكنولوجي للمتحف؛ لأن فريق التصميم كل الخدمات الكهربائية والميكانيكية والتخزين على محور واحد يمر في المنتصف بطول الجسم الشريطي للمتحف، بحيث تُغذّي القاعات الواقعة على جانبي المحور بطريقة مباشرة ومتعامدة بأقل طول وصلات وجهد. وتم تأكيد ذلك على الواجهة من خلال حائط مرتفع عن الأسقف الهرمية ممثلا للعمود الفقري لجسم المتحف.

وسقف المتحف ذو الشكل الهرمي أيضا يتبع «قانون أدنى جهد»، فهو مقسم إلى أجزاء مختلفة، كل جزء يعلو فوق الذي يليه قليلا حتى يسمح للإضاءة الطبيعية بأن تنير القاعات، وبذلك يكون قد وفّر في استهلاك الطاقة المطلوبة للإنارة الداخلية. وهذا السقف الهرمي مغطى بألواح من النحاس حتى يعكس حرارة الشمس، فيوفر في الطاقة المطلوبة للتكييف، وفي الوقت نفسه يعطي بريقا يضيء في السماء معلنا عن وجود صرح علمي هائل ذات شكل ومضمون متجانسين.

منزل هيدي وبر بزيورخ (الشكلان ١٢ و١٣)

مثال آخر يجيب في هذه المرة عن المعماريين العرب الذين يستعملون التاريخ كرداء خارجي للمبنى ليس له علاقة بما في الداخل، ويظنون أن بهذه الطريقة الضحلة تم تأصيل المبنى في ثقافة المجتمع التراثية. وها هو ليكوربوزيه احد أقطاب العمارة الحديثة قد طور موقفه الفكري تجاه التاريخ في آخر أيامه من خلال تصميمه لمنزل هيدي وبر بزيورخ. إذ إن المعروف عن أقطاب الحداثة هو أنهم لم يتحمسوا كثيرا للمخزون التاريخي المتناثر داخل المدن، وكانت مبانيهم تعبر عن روح العصر التكنولوجي وليس الهوية التراثية. ولكن هذه المرة، وجد

ليكوربوزيه نفسه يصمم منزلا وسط حي تاريخي تكثر فيه الأسقف الهرمية التي تنم عن تراث القرن التاسع عشر وما قبله. فأقام سقفا إضافيا فوق المنزل عبارة عن جزأين: الأول يأخذ شكل مثلث معدول، والثاني مقلوب. وهذا التشكيل يعبر عن محاولة المعماري تجريد التراث المحيط لإيجاد همزة وصل بينه وبين منزله، مستعملا مفاهيم الفن التكعيبي كوسيلة للتجريد.

ولكن المشروع ليس فقط مثال العملية تجريد التراث، بل أيضا لكيفية التفاعل مع البيئة الخارجية المحيطة، فهذا المنزل يطل على حديقة عامة كبيرة بها بحيرة. ولا بد أن يكون المصمم قد لاحظ جمال المنظر من فوق سطح المنزل، وبالذات في فصلي الربيع والصيف، لذلك أضاف هذا السقف ليوفر تراسا علويا مظللا، يستطيع من خلاله المستخدم الاستمتاع بمنظر الطبيعة والبحيرة على مرمى البصر. ولقد بالغ المعماري في حجم السقف الإضافي بالمقارنة بحجم المنزل الذي بأسفله، وهذه المبالغة أساسية في التأكيد على فكرة التمتع بمنظر الطبيعة؛ حيث إنها أهم وظيفة يتميز بها هذا المنزل في هذا الموقع بالذات.

مطار الملك خالد (الأشكال ١٤ و١٥ و١٦ و١٧)

وإذا كان ليكوربوزيه استعمل المثلث كشكل تجريدي يربط المنزل بالتراث والطبيعة المحيطة فإن مكتب إتش. أو. كيه استعمل المثلث نفسه للتعبير عن تراث مدينة الرياض بالمملكة وكنواة تصميمية للمشروع. فالمثلث يعتبر شكلا مألوفا لدى كثير من المعماريين العرب الذين لهم أعمال تصميمية بالرياض؛ لأنه عنصر زخرفي مميز في العمارة التقليدية بمنطقة نجد. وإذا نظرنا إلى مطار الملك خالد وجدنا أن المثلث استخدم كفكرة محورية تربط أجزاء المشروع بعضها ببعض، من حيث نظامه الإنشائي وغرضه الوظيفي وتكيفه مع البيئة المحيطة بشكل غير مصطنع. فصالة الركاب لها سقف مكون من مثلثات ذات أسطح منحنية، ومجموع هذه المثلثات عبارة عن مثلث كبير في المسقط الأفقي، وفي قاعدة هذا المثلث توجد بوابة المطار المتصلة بالمدينة، وفي جانبي المثلث توجد بوابات تربط الركاب بالطائرة. إذن فكون الصالة مثلثة الشكل فالمسقط يتناسب مع الغرض من استعمالها. والمثلثات المكونة لسقف الصالة تتدرج في الارتفاع بشكل هرمي إلى أن تصل إلى أقصى ارتفاع لها في منتصف الصالة. والجمالون الذي يرفع كل مثلث عن الآخر له أجزاء تكون شكل مثلثات بعضها مع بعض في الواجهة. هذه المثلثات تمثل عنصرا زخرفيا في الواجهة، وأيضا تمثل ضرورة إنشائية لا غنى عنها في التكوين الإنشائي لهيكل الجمالون.

وقد غطى فريق التصميم الفرق في الارتفاع بين سقف المثلث والآخر بالزجاج لينير صالة الركاب بطريقة طبيعية وغير مباشرة. هذا التدريج الهرمي للأسقف المثلثة لا يفيد فقط في الإنارة الطبيعية للصالات، ولكن يعطي أيضا تشكيلا كتليا متجانسا مع الطبيعة المحيطة. فإذا نظرت إلى الصالات من الخارج ظننت ان المطار مستوطنة عمرانية صغيرة

تعلو وتهبط مع تضاريس الصحراء المحيطة. وبهذا التصميم نرى أن المثلث - كشكل ابتدائي - قد تغلغل في جميع تفاصيل مبنى المطار بادئا بالشكل العام، ومنتهيا بتفاصيل الشباك العلوي للصالات، مؤكدا، بتغلغله، انسجاما حقيقيا مع مفهوم الوظيفة. هذا المفهوم ركز على تأكيد استخدام التراث في أكثر المباني حداثة في زمننا هذا (مبنى المطار)، مما يؤكد الشعور بالفخر والتواصل مع التراث لدى أهل البلد، كما يؤدي إلى الشعور بالإعجاب للزوار الأجانب.

منطق الجمال عند هيجل

من خلال باقة الأمثلة الأخيرة يتبين لنا أن منهج «الوظيفة تتبع الشكل» قادر على إفراز بيئة عمرانية يسودها منطق الجمال، تماما مثل منهج «الشكل يتبع الوظيفة»، الذي لا يعتمد على من أين يبدأ المصمم، حيث إن منطق الجمال لا يفرق بين المنهجين. وكما قال هيجل في هذا الشأن:

«على الرغم من أن العمارة لها وظيفة محددة فإنها تحوي في طياتها مفهوم التكامل الذي يجعل غرضها يلمع في جميع اجزائها، فلا يسمح للشكل المادي ولا أفكار المعماري ونزعاته أن تنتهج طرقا منفصلة» (انظر ملف المراجع الأجنبية). ونلاحظ في فكر هيجل أن منطق الجمال يتحقق في العمارة عندما تحوي في طياتها مفهوم التكامل الذي يجعل غرضها يلمع في جميع اجزائها. أين نحن من هذا الفكر؟ يصعب اليوم أن نجد أمثلة في العالم العربي تحقق منطق الجمال المنبثق من تكامل الوظيفة مع الشكل، ونضطر دائما إلى الرجوع إلى الغرب لنستقي معايير الجودة. وكلما نظر العرب إلى الغرب أخذوا - في أغلب الأحيان - الشكل وتركوا المضمون الفكري، الذي هو أساس كل شيء.

كتاب المماليك (الأشكال ١٨و١٩و٢٠و٢١)

وماذا لو نظروا إلى تراثهم المعماري؟ سيجدون مفهوم التكامل موجودا هناك أيضا فترجع إلى منتصف القرن الرابع عشر لنجد الطابع المملوكي سائدا في حركة تشييد المساجد والمدارس في القاهرة. هذه النوعية من المباني تحوي في برنامجها مكانا للصلاة ومدفنا ومكانا للتدريس ومكتبة وبيتا لمستخدمي المبنى. وفي نهاية القرن الرابع عشر ظهرت وظيفة إضافية دُمِجت في برنامج هذه النوعية من المباني، ألا وهي مكان لتحفيظ القرآن وتدريس الحساب ليتامى الأطفال. هذا المكان يسمى «الكتّاب». ومصمم هذه الفترة لابد من أن يكون قد سأل نفسه عن أي نوع من معالجة الواجهات يجب أن يعطيها لهذا العنصر الإضافي، مع العلم بأنه كان متاحا له طريقتان رئيسيتان لمعالجة واجهات المباني بشكل عام. الطريقة الأولى (الشكل ١٨): للمباني السكنية حيث إن واجهاتها تتكون من توزيع غير منتظم من الفتحات والبروزات المغطاة بالمشربيات. والطريقة

الثانية (الشكل ١٩) في معالجة الواجهات كانت للمباني العامة، مثل المساجد والمدارس، حيث كانت الواجهات بها ردودات رأسية، وفي تلك الردودات فتحات شبابيك مرتبة، واحدة فوق الأخرى. لم يرَ المصمم المملوكي أن هاتين الطريقتين لمعالجة الواجهات تناسبان هذا العنصر الإضافي، وهو «الكتاب»، فقام بعمل شرفة في الدور العلوي لاحتواء الأطفال الذين يجلسون على الأرض حول الشيخ لتعلم أصول الحساب وحفظ القرآن (الشكل ٢٠)، ولم يجد المصمم ضرورة لتغطية الواجهات بالمشربيات، كما هو متبع في المنازل، لعدم الاحتياج إلى قدر من الخصوصية العالية، بل على العكس، فتجمع الأطفال حول الشيخ وقراءتهم الجماعية للقرآن ستصل إلى المارة في الشارع بصورة أحسن من خلال شرفة عما لو كانت من خلال مشربية تحجب الرؤية والصوت، وبهذه الطريقة يكون المصمم قد أظهر للمارة مفهوم «الصدقة الجارية» التي أرادها صاحب المدرسة في مبناه. أيضا هذا الهدف لن يتحقق بالفاعلية نفسها لو أن الأطفال وضعوا في حجرة مغلقة من حوائط حجرية، وشبابيك عليها مصبعات من الحديد، مثل التي على واجهات المساجد والمدارس.

وإذا كانت وظيفة الكتاب الأساسية هي إظهار الصدقة الجارية للمارة، فقد جاء «الشكل يتبع الوظيفة»، ولم يكتف المصمم في عصر المماليك بهذا القدر، ولكن حقق مفهوم التكامل بجعل غرضها يلمع في جميع أجزائها. وأقصد من ذلك أن تصميم الكتاب لم ينحصر في اختيار نوع الفراغ للطفل، ولكن في التفاصيل أيضا. فسور شرفة مصمم خصيصا للطفل يمكّنه من مشاهدة أحداث الشارع من خلال فتحات في مستوى وجهه، موجودة في سور الشرفة، المصنوع من خشب الخرط، وبهذه الطريقة لن يحس الطفل بأنه محبوس داخل الفراغ، أي أسوار عالية قد تصل إلى طوله أو أكثر. وفي الوقت نفسه يستطيع المارة في الشارع رؤية الأطفال من خلال هذه الفتحات (الشكل ٢١).

والكتّاب غالبا ما تكون له واجهة شمالية غربية لاستقبال الظل والهواء البارد في أشهر الربيع والصيف.

وبهذه المواصفات للكتاب يمكن للطفل أن يتعلم في جو مريح ومحبب إلى نفسه، فتكثر انفعالاته وحركته، فيحس بها المجتمع المحيط ليتعرفوا على الصدقة الجارية.

ومثال الكتاب هذا يوضح أن التراث المعماري لدى المجتمع العربي ليس مخلفات قديمة يعاد استعمالها في المباني الحديثة في هيئة زخارف تسر الناظرين. وإنما محتوى فكري قادر على العطاء المتجدد واستلهام منطق الجمال بصورة متعمقة.

تراثنا جميل، يمكن أن يكون لنا مرجعا شافيا لما نحتاج إليه من إبداع في بيئتنا المبنية الحديثة. وحتى على مستوى الزخارف التراثية التي تبهر المعماريين العرب نجد أن لها عمقا فكريا يتخطى أشكالها الهندسية.

نافورة منزل السحيمي بالقاهرة (الشكل ٢٢):

لنتفحص نافورة بداخل منزل السحيمي بالقاهرة القديمة من القرن السابع عشر. وأول ما نلاحظه هو أن أرضية النافورة مغطاة بأشكال هندسية غاية في الصغر، ذات ألوان شديدة التباين بعضها مع بعض، مثل اللون الأبيض مع الأسود. ولعل أول ما نستنتجه هو أن صغر هذه الأشكال من الرخام وتباين ألوانها يعبران عن مهارة الصانع وغلو ثمنه أمام زوار هذا المنزل. ولكن إذا تذكرنا أن هذا المجهود الكبير والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة لهذه الأشكال الهندسية تغمرهما المياه إذا ما تم تشغيل النافورة فما قيمته إذن؟!

مع هذا السؤال نستحضر علاقة الشكل (الذي أتي أولا) بوظيفة النافورة.

إن سطح المياه الذي يغطي حوض النافورة يهتز برقة مع سقوط المياه من فوهة النافورة، فالصانع العربي القديم مدرك أن تأثير هذه الأشكال لا يأتي إلا من خلال سطح المياه ذات التموج الرقيق. فمهما رق تموج سطح المياه تلاعبت الأشكال الهندسية أمام الأعين. هذا التلاعب لن يكون جذابا للأعين إلا من خلال الأشكال الصغيرة الشديدة التباين في اللون.

ولم يكتف الصانع العربي بهذا القدر، بل أراد أن يظهر هندسة النافورة من تحت سطح المياه. فالشكل المثمن الذي يحدد قاعدة حوض النافورة له شريط أبيض من الرخام، يعمل فاصلا بصريا بين مسطحات الزخارف وجوانب الحوض، وبهذا الفاصل يمكن للعين رؤية المثمن من خلال سطح مياه متموج. والمستوى الأعلى لهذا الحوض عبارة عن أشكال أنصاف دوائر تلف حول النافورة.

ولكي يظهر المستوى الأعلى عن المستوى المثمن الذي تحته حُددت أنصاف الدوائر من خلال شرائح من الرخام ذات ألوان شديدة التباين. هذه الشرائح ذات أشكال هندسية كبيرة، هدفها تثبيت الشكل الخارجي أمام الأعين مهما تلاعبت الأمواج الرقيقة عليه. والنتيجة النهائية تسر الناظرين: لأن الصانع نجح في إظهار أشكال المستويات المختلفة من حوض النافورة، في تفاعل هادئ مع سطح المياه المتذبذب، ثم المسطحات المالئة لهذه الأشكال، ذات التفاعل المتوهج مع سطح المياه بألوانها المتباينة الجذابة. هكذا منطق الجمال يتلألأ على سطح هذه النافورة.

إذا قارنا هذه العبقرية بالذي يحدث اليوم (الشكل ٢٣)، وجدنا أن صناع اليوم قد فقدوا هذه الحساسية المرهفة فاختاروا الأشكال الزخرفية الكبيرة الحجم لقاعدة حوض النافورة. فيصبح التفاعل بينها وبين سطح المياه قليلا والنتيجة النهائية أن سطح المياه يظهر كأنه لوح زجاج يغطي حوض النافورة وتنتفي فكرة ديناميكية النافورة. وتصبح منهجية الشكل منفصلة عن منهجية الوظيفة، ويصبح منطق الجمال أجوف لا يخاطب العقول.

وفي ختام المقال أقول إن منطق الجمال في العمارة العربية لا بد من استرداده، من خلال صحوة ثقافية تعتني في المقام الأول بتطوير التعليم المعماري، الذي يجب أن يركز على تنشئة الجيل الصاعد على العقل الناقد، المغربل للمفاهيم الغربية الحديثة والعربية القديمة.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

العمارة البيئية الخضراء والتنمية العمرانية

د. علي رأفت (*)

مقدمة

نحن - في الألفية الثالثة - على مشارف دورة معمارية جديدة، نتيجة لوعي محيطي بأمنا الأرض، ونتيجة لاكتشافات كونية مذهلة. وقد امتد هذا الوعي تصميما وتطبيقا بإمكانات إلكترونية؛ ليحقق مستجدات فلسفية واجتماعية وفكرية.

ومن المدهش أن من أكد أهمية العمارة العضوية الخضراء هو أحد رواد عمارة أوائل القرن العشرين، وهو المعماري فرانك لويد رايت، وهذه تطورت إلى الفكر البيئي الحاكم في نهاية القرن العشرين.

ويعتبر هذا التطور بداية لوعي جديد أطلق عليه شارلز جنكس «المفهوم الحاكم الجديد»، مدمجا إياه في عمارة «ما بعد الحداثة». إلا أننا في ضوء دراستنا لنظرية دورات الفكر المعماري ننظر إليه على أنه بداية لدورة معمارية عمرانية جديدة، أطلقنا عليها «دورة الفكر البيئي»، التي أصبحت واقعا بالعمارة الخضراء وبالثورة الرقمية.

الفكر المباشر للعمارة الخضراء أتى من الشجر الأخضر، ودورة الحياة الطبيعية له، وأثره في الإنسان والبيئة معا، ودوره في إعادة تشغيل الهواء Recycle، وتحويل ثاني أكسيد الكربون الفاسد إلى أكسجين نقي. هذا الفكر يستلزم أن تكون المباني مفيدة للإنسان والبيئة مثلها مثل الشجر، خاصة أن المباني لها دورة كاملة تسمى Building Life Cycle؛ فالعمارة الخضراء تلبي احتياجات الناس ومتطلباتهم من الراحة والصحة العامة، وتزيد من القدرة الإنتاجية للإنسان، وهي تساهم في تقليل الاحتياج إلى توليد الطاقة الكهربائية الملوثة للبيئة، وتزيد من الاعتماد على الطاقة النظيفة مثل الشمس والرياح وغيرها، وتسمح باستعمال المواد الطبيعية للبناء، وإعادة تشغيل المياه المستعملة والمواد الصلبة.

(*) أستاذ العمارة - جامعة القاهرة - جمهورية مصر العربية.

وقد اتجه مهندسو التكنولوجيا المتطورة Hi-Tech إلى استعمال النباتات في مبانيهم، وذلك كإحدى الوسائل للوصول إلى هدف أكبر وهو العمارة الخضراء؛ سعيا إلى تعويض إفساد البيئة الناتج عن التكنولوجيا المتطورة. ومن هؤلاء نورمان فوستر وريتشارد روجرز ورنزو بيانو ودومنيك بيرو Perault وجان نوفيل، الذين استعملوا الأفنية المورقة. وللإعلان عن ذلك زرع ماريو بوتا وكريستيان بورتسمبارك Portzampark وجروماخ وإميليو أمباز (Irace, p.81) أشجارا في كل أنحاء مبانيهم، وخصوصا على الأسطح والتراسات.

ويتسع الفكر البيئي الأخضر ليكون بداية نحو توجه خلاق جديد إلى الإبداع المعماري، لا على أساس جمال العمل فقط، ولكن على أساس مدى توائمه وتوافقه عمرانيا مع المحيط البيئي المحلي والكوني من الوجهة المادية الأيكولوجية والبيولوجية والشكلية.

وفي هذه الحالة يتفاعل العمل ومستعملوه عقلانيا وماديا ووجدانيا مع المحيط البيئي؛ مستغلين خواصه ومستعيرين تشكيلاته، وعاملين على توظيفها بأقل تداخل وأقصى توافق مع مظاهرها الأيكولوجية والمناخية. هذا الفكر يتوام بصريا وجماليا مع ما حوله من بيئة طبيعية مخلوقة ومشيدة، متحركة وثابتة. وفي رأينا أن هذه العلاقة الممتدة أهم من مستلزمات إبداعات العمل المعماري لذاته ولشخصه. فالإبداع والتناغم البيئي مكملان لالتزامات المبدع نحو المتطلبات الشكلية للمضمون؛ خاصة إذا ما كان المنتج جزءا من تنسيق عمراني قوي ومسيطر. وقد أصبح لزاما على هذا الفكر أن تتناغم العلاقات المادية والوجدانية والشكلية بين الإنسان والبيئة في اتجاه أن يحل التأثير الإيجابي للعمران المشيد على البيئة المحلية والعالمية محل سلبيات القرن العشرين. وقد وجه هذا الاهتمام إلى الاختيار الأمثل لتكنولوجيا البناء وطرق الإنشاء، وإلى اختيار الأقل منها إضرارا بالبيئة وتوافقا معها في عمارة خضراء، واستغلال التقدم الإلكتروني في السيطرة الذكية على الأجواء الداخلية للمنشآت. وتعرض في هذا المجال خواص التصميم البيئي للتوافق البصري والمادي، لاستعارة ما يتوافق منها مع عمارة خضراء تؤكد البيئة ولا تعطلها.

التناغم مع البيئة حضاريا

ترجع المحاولات الأولى في الحضارات القديمة - ومن أشهرها الحضارة الصينية - إلى إيجاد الاتزان والتناغم بين الإنسان والبيئة المحلية والكونية؛ للوصول إلى التنمية العمرانية المستدامة. وقد تبنت هذه الحضارة منذ آلاف السنين منهجا فلسفيا وعلميا للتعامل مع هذه المشكلة. وذلك بتطوير المفاهيم الفلسفية الصينية، مثل الين واليانج والتاو (Craze, p.7,8). أما منهج الفنج شوي (لحظة الحياة وهي تعني حرفيا الرياح والماء) فمازال متبعا إلى اليوم، ليس في العمارة فقط، بل في جميع جوانب الحياة، من طب وزراعة وغيرهما. ولهذا المنهج تأثير في المباني المعمارية

وعلاقتها بالبيئة المحيطة من جبال وأنهار ومساحات خضراء، وما تحويه من رموز للحياة، كالهواء والماء.

وفي الحضارة الغربية نجد تفاعلا قديما مع البيئة، وتحذيرا من إساءة الجنس البشري لها. وقد سبق إلى ذلك أفلاطون في تألمه لفقدان التلال الخضراء والغابات حول أثينا، نتيجة استعمالها للحريق ولصناعة السفن، يقول: «ما تبقى اليوم مقارنة بالماضي هو مثل هيكل عظمي لرجل مريض، فكل اللحم والأرض الطيبة قد انزوت، وما بقي هو الهيكل العاري للأرض». (Wines, p.22). وهو يصف تألمه لحالة حوض البحر الأبيض المتوسط الذي كان خصبا وتحول إلى صحراء من صنع الإنسان. كما هجرت الموانئ العامرة لتتحول إلى مستنقعات مملوءة بالمهملات، وتحولت الأراضي حول أثينا إلى أرض بور لا تصلح لأي زراعة.

والتفاعل مع المحيط البيئي Environmental context له ظهور بأشكال متعددة في كثير من صور الحياة البدائية: فبيت الشعر للإنسان العربي في الصحراء مصنوع من الصوف العازل للحرارة والمهيأ لاستعمالات متعددة، بما فيه من فتحات موجهة إلى جهات هبوب الرياح المستحبة ومقفولة أثناء هبوب الرياح الضارة المحملة بالرمال. وفي الشتاء ينفش الصوف من المطر فتتغلق المسام وتصبح الخيمة عازلة للمطر الذي ينزلق عليها. وقد كان اهتمام الحضارات السابقة بالبيئة - كالحضارة الفرعونية مثلا - قويا إلى حد العبادة للمحيط الكوني وعلم الأفلاك والنجوم. وقد كانت الطبيعة مقدسة بالنسبة إلى المصريين القدماء لما لها من صلة بالآلهة، وعلى رأسهم الإله آمون إله الشمس. كما كان النيل حدا فاصلا بين الحياة على الضفة الشرقية والموت على الضفة الغربية، وإليه تقدم القرابين من عرائس النيل، وعليه تسير المراكب السابحات بالأشرعة والمجاديف. كما كان اهتمام المصريين بالبيئة نابعا من وعيهم بمدى تأثيرها في المباني التذكارية التي يقيمونها لحفظ أجسادهم وأرواحهم أبدية للحياة الأخرى الدائمة، فبنوا لها الجبال الصناعية ثم نزلوا بها تحت الأرض في مقابر وادي الملوك والملكات.

وقد تفاعل المسلمون بالطبيعة لما لها من مردود ديني، ووضعوا هدفهم خلق الجنة الأرضية، تعبيرا عما ينتظر المؤمنين في الحياة الأبدية. والجنة الأرضية بالنسبة إليهم حدائق مغلقة معزولة عن الخارج، بها مياه وزراعات تساعد على ترطيب الجو وخفض درجة الحرارة حول القصور وفي وسطها (Jones, p.156,185). هذه الجنات التي تجري من تحتها الأنهار مثلت في السجاجيد، ورسمت على بلاطات الحوائط والأرضيات، ووصفها الشعراء. والجنة الأرضية لها نظام هندسي يعزلها عن الحياة الواقعية الصاخبة. ومن هذه الحدائق الإسلامية حدائق الأندلس، ومن أولها أعمال عبد الرحمن الأول التي أسسها على ما رآه في دمشق. وقد ظهرت هذه الحضارة في قرطبة، المركز الديني للأندلس وشمال أفريقيا، وهي التي أحيطت بآلاف

الحدائق، بها مشاريع منظمة للري؛ محافظة منهم على المياه. وقد تميزت حدائق الأندلس بصغر حجمها وسكينتها وانعزالها وظلالها التي ترطب الجو. كما خططت الحدائق على أسس جيومترية محددة بحوائط من الحجر أو الطوب وسياج من النباتات. وقد كانت الأحواض أسفل الممرات؛ مما ساعد على رؤيتها من أعلى كسجادة ذات رسومات نباتية وزهرية. وقد كانت التبليطات ذات ألوان براقة، وأحواض الزهور - مثل الورد والقرنفل والجيرانيوم - إلى جوار شجرة سر الحياة أو البرتقال الصغيرة أو شجر النخيل. وتحاط الحديقة بالبواكي التي تغطي ظلالا وفيرة بالفناء، وبؤرة الفناء المياه على شكل حوض أو بركة أو قناة أو نافورة تسري من تحت الأرض أو فوقها، في قنوات تصل بين أحواض المياه والصنابير المنتشرة داخل الحديقة. وأشهر نافورة ذات أشكال حيوانية نافورة الأسود في حدائق قصر الحمراء في غرناطة (عبد الغفار، ص٣٤). ولدينا من الحدائق الإسلامية الحدائق المغولية في سهول الهند وكشمير ودلهي وأجرا ولاهور على أنهار يُمنا Jomna ورافي Ravi، وحدائق إيران الصفوية وغيرها.

ومن هذه الحدائق أيضا حديقة الزهراء في قرطبة بإسبانيا، التي ابتدأها عبد الرحمن الثالث عام ٩٣٦، في منطقة تنساب فيها المياه من الجبال على مصاطب وتراسات قبل نزولها إلى السهول. وقد تكونت المدينة من أجنحة وقنوات حولها المساحات الخضراء، التي وظفت فيها النباتات والأشجار بحيث تحقق أكبر كمية من الظلال داخل حائط يحيط بالجنة. ومن الحدائق الإسلامية الشهيرة حدائق قصر الحمراء في غرناطة، وحدائق شاليمار في لاهور بالباكستان (Haltstein and Delius, p.452-453)، وحديقة القلعة الحمراء Red Fort في نيودلهي، وحدائق تاج محل في الهند، والأخيرة مربعة ومقسمة بقنوات مائية إلى أرباع، وكل مربع مقسم إلى أرباع أقل. ومن الحدائق الكبيرة ننتقل إلى المقياس الإنساني من حدائق الأحواش الداخلية والجنات الصغيرة الخاصة في المباني العامة والمساكن، حيث يقتطع الإنسان له بيئة خاصة من الأرض الخضراء والمياه والسماء الزرقاء.

الوعي المعاصر بالبيئة

رات العمارة البيئية المعاصرة أول وعي بها في الولايات المتحدة في ولاية وسكونس على يد معماريين ذوي شخصيات قوية وإمكانات لا تعرف الكلل. وقد ابتدأ هذا الاتجاه المهندس الأمريكي ساليفان في أعماله وكتاباته، رافعا شعار أن الشكل يتبع المنفعة. هذا الشعار أصبح شعارا للعمارة العضوية المبكرة، التي تأثرت بمبنى المارشال فيلد لريتشاردسون في شيكاغو (Van Rensselaer, p.96)، وتبعه في ذلك أبو العمارة العضوية فرانك لويد رايت بحبه للطبيعة، التي قويت بقراءاته الأولى لراسكن وفيوليه لو دوك وأستاذه ساليفان. وقد كانت

أعماله صحوة أولى لأهمية المواقع التي اختارها دائما بجوار الغابات والتكوينات الصخرية والشلالات، حتى يخرج المبنى جزءا من الطبيعة. وإذا كانت الطبيعة غير موجودة فهو يخلقها في فراغات، يتركها حول مبناه وفي داخله للزراعة، ليملأه بالأشجار والنباتات.

وقد تبع فرانك لويد رايت كثيرون في أوروبا وأمريكا، ومن أهمهم بروس جوف Bruce Goff، وهو كما وصف مدخله في التصميم من الداخل إلى الخارج. وهو يحب أن يتعامل مع مواد طبيعية متناقضة، كالتراب والهواء والنار والماء، وهو يسعد بالتعامل معها في الكتل الحجرية الثقيلة والحوائط الزجاجية والأسقف الخفيفة والفراغات الممتدة مع الزوايا الحادة والمواد الطبيعية مع الجاهزة، كما في منزل بافنجر Bavinger بنورمان أوكلاهوما (١٩٥٠) (Pearson, p. 38,39)، ذي البرج الحجري المبني المحترق بحوائط زجاجية رقيقة، والمعلق منه أسقف لولبية خفيفة.

وقد تأثر رودلف شتاينر المفكر النمساوي بدراسات جوته في تشكيلات النبات والحيوان، حيث تسب إليه أنه جاليليو العضوية. هذا الاتجاه - مع نظرية جوته في الألوان - كان لهما تأثير في شتاينر في نظريته عن «الأفكار الإنشائية العضوية» للمساعدة في تفهم روح الكائن العضوي. وهو لم يقلد أبدا الشكل العضوي ولم تكن تصميماته رموزا لأي شيء غير نفسها. وفيها يقول إن الإنسان يشعر بتوافق في روحه حينما تشعر الأخيرة أن أفكارها ومشاعرها عاكسة لحواسه في الأشكال والألوان التي تحيط به. ومن هذا الانعكاس للمشاعر على الأشكال المحيطة، وهي التي يقال عنها Einfuhlung يتبع أن المبنى المصمم جيدا يؤثر بالراحة والسمو على الفرد وعلى المجتمع. وكما رأينا سابقا، فإن مبانيه لمراكز جوته هي تصوير دراماتيكي للعمارة التي توحد الروح والمادة بالتفاعل الحي بين الأجزاء والكل، وهي العلاقة بين البذرة والنبات. وأن كل شكل موجود في الشكل الذي يسبقه. كما وصل إلى الحائط الحي الذي يسمح بالارتفاعات والانخفاضات، تنمو فيه كالعظام التي تسمح بالانحناءات المقعرة والمحدبة وعزوم الانحناء والالتواء.

وقد سار على خطوط التعبيرية العضوية الألمانية نفسها هيوجو هارنج H. Haring، الذي يقول إن لكل مكان ووظيفة شكلا خاصا، وإن مهمة المعماري أن يكشف ذلك، وأن الوظيفة تنبع من الطبيعة، في حين أن التعبير من الإنسان، وأن الأولى واحدة في العالم، والثانية تتوقف على الوقت والمكان. وقد هوجم لوكوربوزييه لقصره الأشكال على الأساسية منها، لأنها تخاطب العقل، ولكن الوردة تجربة عاطفية، وهي بذلك درجة أعلى من التعبير. وقد أثر ذلك في الفار آلتو ولوي كان وهانز شارون، في تصميم الأخير لصالة موسيقى برلين. كما أثر في المهندسين الإسبان مثل جاودي وسيزار مانريك C. Manrique، في أعمال الأخير في جزر الكناري، للمحافظة على طابعها البدائي أمام التطور السياحي.

وبمرور الزمن تأثرت البيئة بعناصر ذات أهمية بالغة، مثل التغيرات الطبيعية وتراث الماضي، كالعادات والتقاليد والأعراف والتاريخ والقانون والتراث الديني والأخلاقي والمكتشفات العلمية وتوقعات المستقبل. وبالإمكانات التكنولوجية اتسع المجال البيئي إلى العالم الذي نعيش فيه، وإلى الغلاف الجوي والأجرام السماوية التي تحيط بنا لفهم أسرار إدراكنا لها كعقائد لأول مرة من الأديان. وعن طريق العلم والتكنولوجيا تمكنا من الانتقال إليها عن طريق الحواس، وعلى مشارف الانتقال الجسدي. وهكذا يسعى الإنسان إلى التكامل مكانيا وزمانيا مع الصور المختلفة للبيئة المحيطة به.

التنوع البيئي

البيئة هي كل ما يحيط بالإنسان خارج حدود ذاته المباشرة، محليا وكونيا. وهي في المقام الأول البيئة الطبيعية الأيكولوجية، من سهول ووديان وكثبان رملية وصحاري وواحات ومناطق خضراء وبحار وخلجان وأنهار وبحيرات وشلالات وجبال وتلال، وما يحيط بها من غلاف جوي بمختلف طبقاته، ومن أجرام تدور حولنا وندور حولها. وكما في تعاليم الحضارة الصينية في الفنج شوي فإن الجبال تحمي الأرض والمدن والمزارع من الرياح الضارة المدمرة، بينما النهر يغذي المحاصيل بالمياه المطلوبة. والبناء على جانب التل هو من أكثر الأماكن المرغوب فيها للإقامة. وحيث لا يوجد تل يقوم الصينيون بصنعه، وهو يعتبر مصدرا للحرارة في الشتاء، والبرودة في الصيف. كما يجب تجنب الأماكن شديدة الانحدار والتلال حادة الميول، ولا تفضل قمم المتحدرات الشديدة، وعلى عكس ما هو متبع في اليمن، لأسباب دفاعية، فمن المستحسن وضع المبنى في الأماكن المسطحة من التل وليس على قمته، والمبنى الذي خلفيته الجبل أفضل من المبنى المواجه له. كما تمتد الدراسة الصينية إلى الأنهار وأفضلية المتعرج منها على المستقيم، مع الاهتمام بعلاقة المبنى بالمباني المجاورة. (الصاوي، ص٤٢ و٤٤).

البيئة البيولوجية العضوية تتكامل مع البيئة الأيكولوجية بوجود الحياة الحيوانية Fauna، من إنسان وحيوانات مفترسة وأليفة وحشرات وأسماك وطيور وزواحف وثدييات. كما توجد بجوارها الحياة النباتية Flora، من الغابات والأشجار والنخيل والبامبو والبوص والمانجروف والزهور والخضراوات والفواكه بصورها المتعددة. وقد انصبت اهتمامات الإنسان على المواءمة مع البيئة الأيكولوجية والبيولوجية، بالصيد وأكل الخضراوات والفواكه على الشجر وغيرها من الكربوهيدرات، التي توفر له الطاقة الضرورية من الشمس من خلال التمثيل الكلوروفيلي.

وبتقدم الحضارة تكاملت بيئة تكنولوجية مشيدة زراعية صناعية تجارية حضرية مع البيئة المخلوقة الطبيعية والبيولوجية، عاش فيها الإنسان منميا بيئات اجتماعية ذات علاقات ثقافية إيجابية وسلبية، سواء بين أفراد المجتمع الواحد أو ما بينه وبين الأغراب.

البيئة الطبيعية الأيكولوجية والبيولوجية الحيوانية والنباتية - مع تغيرها الدائم - لها من الخصائص الثابتة علميا من مكوناتها ما يحقق لها الاتزان البيئي، الذي هو سر استمرار الحياة العضوية وغير العضوية على ظهر الأرض. كما أن عناصر البيئة الطبيعية لها من الدورات والحدود ما يجعلها دائمة التفاعل بعضها مع بعض وفق نظام بيئي معين Eco-system، بحيث تعدل في أوضاعها الطبيعية والنباتية والحيوانية، بما يضمن لها الاستمرارية والبقاء مع الارتقاء والتطور. ومن أمثلة ذلك الغابات والبحار والبحيرات وخلافها، وكل منها يمثل بيئة منفصلة قائمة بذاتها، تعيش مكوناتها معا في توازن تام. وهذا ما حفز المخترع والكيماوي الجوى جيمس لفلوك James Lovelock في ١٩٧٢، وفيما بعده جيمس هاتون James Hutton من ١٩٩١، إلى الخروج - بعد تفحصه لصور كوكبنا الأرض من الفراغ الخارجي - بنظريته عن اختلاف ذلك الكوكب الأزرق عن باقي الكواكب. وبذلك برز مبدأ «جايا Gaia»، ومع زميل آخر هو لين مارجولس Lynn Margulis كونا نظرية «جايا القوية»، بأن الحياة أو المحيط البيولوجي ينظم ويحفظ المناخ والتكوين الجوي عند الأنسب للمعيشة. وهي تقول إن هذا الكائن المتفوق (الخالق) أبقى التكوينات الكيميائية والأحوال المادية عند الحد الأقصى لاستمراريتها لبلايين السنين، وحسب هذه النظرية تُحفظ ملوحة البحار على مستوى معتدل مع استمرارية المناخ ومستوى الأكسجين اللازم للحياة عند نسبة ٢١٪ من الغازات. وكما قال هاتون: «فإن الأرض هي مجموعة نظم تحفظ ذاتيا حرارتها وكيميائيتها اللازمة لحالتها» (Jenks,p.103,4).

وللإنسان - كأحد مكونات النظام البيئي - مكانة خاصة، لما وضع فيه الله من أمانة العقل والفكر، فهو المسيطر عليها حافظا أو هادما. ومن الغريب أن أعمال الإنسان في بيئته العلمية التكنولوجية هي من أهم المسببات للإخلال بهذه النظم بصورة فردية أو جماعية، ومنها إثارة الحرائق المتعمدة في غابة: لإخلائها للزراعة أو للبناء أو لشق طريق أو هدم، أو إفساد - بالردم - للأعشاب المرجانية في أستراليا، أو على شواطئ الغردقة لاستخراج الفوسفات، أو لبناء قرية سياحية، أو صيد جائر لفصيلة من الحيوانات أو الطيور لأطماع تجارية لمنتجاتها كالعاج من الأفيال والفراء من الدببة. كما أن التدخل البيولوجي في الجينات بإدخال نوع على الآخر بغرض زيادة المحاصيل يثير القلق باختلال التوازن البيئي.

التدهور البيئي

تنبأ فوكوياما - عميد كلية الدراسات الدولية العليا بجامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة - بنهاية الإنسان الحالي في كتابه الأخير الذي صدر عام ٢٠٠٢ «مستقبل الإنسان Our Post Human Future»: نتيجة للثورة البيوتكنولوجية التي ستسمح له أن يقرر مصيره على أساس التقدم

التكنولوجي في قرارات تسيطر على السلوك الإنساني بشكل لم يره من قبل. وقد توقع فوكوياما مخاطر التقدم التكنولوجي؛ لازدياد حرية الإنسان في انتقاء النوع البيولوجي الذي يريده، كاختيار أجنة ذكور أقوياء، وليس إناثا - على سبيل المثال - كما سيتاح للعالم المتقدم إنتاج أطفال بمزايا جسدية وعقلية معينة، مما سيزيد من حجم المفارقات والتباينات بين الدول والأسر القادرة الغنية والفقيرة غير القادرة على الإنفاق على هذه التحولات الجينية. سيترتب على كل هذه الأنشطة - كما يقول فوكوياما - سلسلة من الإفسادات، بما يعود على الكائنات الحية - ومنها الإنسان نفسه والأسماك والطيور والحيوانات - بالضرر، بل وبالانقراض. وقد تنبه العالم إلى ذلك أخير بالتدخل الدولي، أو عن طريق جمعيات أصدقاء الحيوانات والحدائق الأهلية لمنع الاستنساخ البشري، وقصره على الأعضاء والعلاج الجيني، وكذلك الإقلال من الإفساد الجماعي للبيئة للحد - على المستوى الدولي - من الدخان والغازات والصيد الجائر للأحياء المائية والطيور المهاجرة والحيوانات المنقرضة، وكذلك الحد من حرائق الغابات الاستوائية الأمازونية، لتحل محلها أخرى من الحديد والخرسانة والزجاج.

وقد اشتد الوعي العالمي بما يواجه العالم من الناحية الأيكولوجية، مما كان له تأثير في النواحي النفسية والسياسية والنظريات الفلسفية. وقد حصر الأخصائيون هذه الأزمات في مشاكل المياه، التي انخفض مستواها مع زيادة السكان، وبالذات في الشرق الأوسط وأفريقيا والهند. وفي أن خمس سكان العالم يستهلكون مياها غير صالحة للشرب، وأن الإنشاء يستهلك ثلث المنتج من المياه. أضف إلى ذلك زيادة استهلاك البنزين الحاوي على الرصاص، الذي وصلت نسبته إلى ١٥٪ من كل لتر، مما يسبب مخاطر على الجسم والعقل. كما ازداد تجريف الأرض - وبالذات في الصين - نتيجة لقلة الزراعة التي تكون أحسن حماية لها. كما تم القضاء على ما يقرب من ٨٪ من الغابات الاستوائية عالميا، وهي المهمة للسيطرة على الجو العالمي، وحياة الكائنات البشرية. ومما ضخّم هذا التأثير الضار ازدياد معدلات إنتاج الطاقة، وبالتالي ازدياد المهملات الذرية مع ارتفاع عدد سكان العالم وظاهرة الاحتباس الحراري العالمي، كنتيجة للتوسع التكنولوجي في العمران والصناعة. وقد كان نتيجة ذلك ارتفاع النسبة العالمية للأمراض القاتلة كالسل ونقص المناعة (AIDS) والالتهاب الرئوي المتطور (SARS)، والتهاب الكبد الوبائي بأنواعه، والسرطان وإنفلونزا الطيور وغيرها.

التنمية الحضارية الخضراء

لقد وعى الإنسان على المستوى العالمي في أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين الآثار السلبية للثورة الصناعية والتوسع العمراني على البيئة العالمية. وقد أصبح واجبا على الإنسان أن يعمل عملا جماعيا لتلافي الإضرار بالعمليات البيئية، والاحتفاظ الأقصى بالمواد والطاقة،

وبالوصول إلى المجتمعات المستقرة، التي تتعادل فيها المواليد مع الوفيات، كل ذلك في مجتمعات تسعد بالأهداف السابقة، ولا تشعر بأنها قيد عليها. وقد قادت هذه الاتجاهات إلى ظهور برنامج الأمم المتحدة البيئي عام ١٩٧٢ United Nations Environment Program (UNEP)، التي عرفت التنمية المستدامة بالتنمية التي تحسن حالة الحياة البشرية في حدود استيعاب نظام الحياة على الأرض.

وفي التسعينيات من القرن الماضي دخلت البيئة مرحلة جديدة، بدخول الحكومات في اتفاقات تؤكد مدى خطورة مشكلة التدهور البيئي، ومدى أهمية التنمية المستدامة، التي عرفتها معاهدة الاتحاد الأوروبي الموقعة في فبراير ١٩٩٢ في ماسترخت، في توفير الحفاظ وتحسين مستوى المحيط ومراعاة الصحة البشرية والاستعمال الحساس والعقلاني للمصادر الطبيعية، وتحديد المقاييس على المستوى الدولي؛ لمواجهة المشاكل البيئية. كما عقدت على المستوى الدولي عدة مؤتمرات لأمنا الأرض، في ريو وكيوتو وجوهانسبرج وغيرها. وكان في مقدمة توجيهات تلك المؤتمرات الوعي بأهمية المحافظة على استهلاك الطاقة في المناطق الحضرية الآخذة في الانتشار، خصوصا في الاعتماد على مصادر طاقة المحروقات، وهذا أتاح المجال للوعي المثالي الأخضر، وذلك بازدياد استعمال مصادر الطاقة المتجددة في الرياح والشمس وخلافه، والاتجاه إلى الوسائل التخطيطية والعمرانية والمعمارية الخضراء للاقتصاد في استهلاك الطاقة.

البيئة الاجتماعية

وعلى المستوى التخطيطي هناك التأثيرات النوعية الثقافية الفنية، التي لا غنى عنها، وغير الخاضعة للمقاييس العلمية، والمحتوى البيئي يجمع هنا بين الاتجاهين (المثالية الموضوعية والوجدانية الشخصية)، أي بين الموضوع والإنسان. ويتسع المحيط البيئي من الحيز المادي إلى الحيز المشيد من عمران وعمارة؛ ليشمل التوافق بين الوحدات السكنية والتجارية والعامة والمكونة للبيئة الاجتماعية، وهذه تؤثر في تكوين شخصية الإنسان بجوار موروثاته الجينية العائلية، ولذا فإنه يلزم أن تتجانس الأوضاع الثقافية في بيئة واحدة وإلا حدث اضطراب اجتماعي وانزعاج نفسي عاطفي. فالقصر الذي تسكنه عائلة بخدمها وحشمها لا يتوافق بيئيا - لا ماديا ولا بصريا ولا ثقافيا - مع بيئة مكونة من وحدات سكنية في عمارات شاهقة متزاحمة متراصة تسكنها عائلات متوسطة أو دونها. وتحيط العمارات بالقصر لتحجب عنه الهواء والشمس والهدوء والخصوصية، الأمر الذي يحدث بالنسبة إلى القصور الفخمة على النيل، أمام قرى المنيب والعياط والبدرشين، وبالنسبة إلى العمارات الشاهقة التي أحاطت بفيلات من دور واحد فخنقتها في مناطق كالعجمي والزمالك وجاردن سيتي.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

هذا الفكر البيئي - المكمل للفكرين العقلاني والوجداني - يركز الاهتمام - بجوار إنقاذ البيئة الأيكولوجية والفسيولوجية - على محيط الحياة الثقافي والفني والروحي بمختلف صوره، من ارتباط بالحضارات والعقائد المحيطة، وبالعرف المتوارث في صورة وعي بأهمية التنسيق العمراني والثقافي، وليس مجرد تنسيق مناخي. هذا الفكر يربط المبنى بمحيطه البيئي والعمراني التاريخي في علاقات كلاسيكية متزنة، كما في العمارة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية، أو في استمرارية مادية كما في عمارة الباروك. وحديثا رأينا استمرارا شكليا عمرانيا في تصميمات هاوسمان لباريس. كما نرى في العمارة الإسلامية والقوطية علاقات على محاور متكسرة في تصميمات ناش لمدينة لندن. ومن الطبيعي أن تبنى هذه الاتجاهات العمرانية على قواعد وقوانين تنفيذية وضعية أو اختيارية، نتيجة لأعراف تخطيطية ارتبطت بمفاهيم حاكمة، وبظروف بيئية طوبوغرافية، خاصة بالأرض والجو والمواد والعمالة المتوافرة، وما نتج عنها من أنسجة عمرانية مميزة، منها المتضام على أحواش داخلية، أو المتباعد متجها إلى الخارج على محاور متعامدة.

التنمية العمرانية الخضراء

على المعماري أن يكون شاعرا ومدركا للظروف الدائمة والمتغيرة لبيئته المحيطة - الإقليمية والعولمية - بمكوناتها الثلاثة: طبيعية أيكولوجية كانت أم عضوية أم مشيدة. كما أن عليه أن يكون واعيا بمدى تحكم كل منها في الأخرى بالإيجاب أو بالسلب، وما هو مفروض عليه احترامه منها كعوامل ثابتة مستقرة. وعليه في هذه الحالة أن يؤكدها بالبيئة العمرانية والمعمارية التي يخلقها، وألا يكون سببا في الإخلال بالتوازن البيئي الطبيعي والثقافي، الذي هو مرتبط تمام الارتباط بما يشكله في القرى والمدن والصحاري وعلى شواطئ البحار والأنهار، وما قد يسببه من إضرار بالاتزان المادي والنفسي للمتلقي. ذلك الإخلال نتج عن بعده عن الأرض واختفاء التفاعل بينه وبين بيئته الطبيعية الصحية أو الثقافية المستقرة. وبذلك يلزم أن تكون المحافظة على البيئة محددا لفكرة وطريقة تعامله مع ما يحيط بالمبنى؛ لإيجاد الرابطة بين العمل المعماري والعمراني والبيئة المحيطة، ولتحقيق الانسجام والتوافق بين العمل والنسيج البيئي المحيط، وذلك من مفهوم المواءمة Appropriateness، بين الشيء والمحيط. ويهدف هذا الاتجاه البيئي - في المقام الأول - إلى المحافظة على الأرض وما عليها من جماد وحيوان، في علاقة منسجمة مع الكون والمحيط. والاهتمام البيئي يعد من الاتجاهات الحديثة التي جاءت نتاجا للوعي بالأرض وعلاقتها الكونية. والإنسان يهتم بالبيئة إذا ما تدخل فيها بأقل الحدود الممكنة: محافظا عليها سليمة فسيولوجيا وجماليا. وقد أصبح لزاما على المخططين والمعماريين تقديم دراسات عن التأثير البيئي لمشروعاتهم Environmental Impact Assessment EIA.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

والبيئة الطبيعية البدائية - وهي قد تزداد جمالا بالتطوير- لها متعتها المميزة إذا ما تركت على أوضاعها، كما خلقها الله في الغابات والسهول والجبال وشواطئ البحار والأنهار، بأقل تدخل من الإنسان بالتهذيب وتوفير الخدمات، كما في أعمال سيزار ماتريك في جزيرة لانزاروتي في جزر الكناري، التي حولتها اليونسكو إلى موقع تراث عالمي. وقد حمتها من الانتشار العشوائي للفنادق المرتفعة والمساوئ المعمارية للسياحة، وما تفرضها من أشكال تبدو حرة، لكنها مفروضة من الخارج بمواد من تكنولوجيا عالية، ولكنها تعبر عن مجتمع غير مستقر ورافض بدلا من عضوي موحد ذي أمل متفائل بالإنسانية.

وإذا لم يكن للتنمية التجارية من مفر، فلتكن مركزة في مناطق محدودة قريبة من مقرات التنمية الزراعية أو الصناعية أو الترفيهية النشطة. وليست منتشرة على طول شواطئ الأنهار أو البحار أو الصحراء. وليترك المخطط جزءا منها للمتعة البيئية البصرية والصحية النقية لمصلحة السياحة البيئية Eco-Tourism، ولتصرف الأجيال القادمة. وقد انتشرت السياحة البيئية في السنوات الأخيرة، وخصوصا بعد فساد بيئة المدن والقرى والمناطق السياحية التقليدية. وما الوضع في الساحل الشمالي الغربي لمصر على البحر المتوسط وفي سواحل البحر الأحمر وخليجي العقبة والسويس عنا ببعيد. وقد ظهرت نتائج الاستغلال المفرط في اختفاء المظاهر الطبيعية من جبال ووديان، وفيما أصاب الشعاب المرجانية في الغردقة. وكذلك الحال بالنسبة إلى الأنهار، فمن غير المقبول الفكر الذي ينشر المباني والمدن والقرى على طول النهر، وعلى أغلب مساحة الأراضي الزراعية. والمنطقي هو الحد من امتداد مباني المدن والقرى والنجوع والمراكز. ولا يمكننا - من الوجهة البيئية العمرانية - أن نفخر بأن الطريقين السريعين لمصر/ إسكندرية الصحراوي والزراعي قد تحولا إلى طرق حضرية. وقد انتشرت فعلا على جوانبهما المباني والزراعة، واختفت المتعة بالفراغات الصحراوية والزراعية، بكثبانها وجبالها وواحاتها وآبارها وعيونها وسهولها وحقولها وأشجارها، حول طرق أسفلتية عريضة، وخلف مبان من الطوب الأحمر والخرسانة، لا تحترم أبسط القوانين لحرم الطريق.

كما لا يمكننا أن نتباهى باتساع شوارع السيارات وانتشارها في مختلف أنحاء المدينة، وانتشار السيارات الخاصة هربا من المستوى السيئ للسيارات العامة، واختفاء شوارع المشاة والأرصفة، وانتشار المباني والشوارع الأسفلتية الواسعة، مضحين بالمساحات الخضراء.

والتصميم الأخضر يوفر للمحتوى البيئي جوانبه المادية العقلانية القابلة للقياس العلمي المعملي، كالحرارة والرطوبة ونقاء الهواء والماء. وهنا يكون القرار للمخطط والمعماري أن يختار النسيج والتفاصيل المعمارية الخضراء المناسبة للظروف الأيكولوجية والمناخية السائدة. فهو يكثر من النباتات والمياه والظلال في مبانيه المتضامة في البيئات الحارة الجافة. وهو يشجع على حركة الهواء في البيئات الحارة الرطبة بالبناء باستخدام الحوائط المسامية، وبخلق فراغات متصلة طبيعية ذات ضغط عال، وأخرى متسعة ذات ضغط منخفض.

العمارة الخضراء

الغلاف الخارجي Building envelope للبناء كان ولا يزال وسيلة خضراء للتحكم في المناخ والبيئة الطبيعية Bau Biology؛ ليوائم ضروريات ومستويات الراحة الإنسانية بالنسبة إلى الحرارة والرطوبة النسبية، باستهلاك أقل ما يمكن من الطاقة، وبالتالي يكون المبنى هو المرشح أو المصفاة البيئية. والمفترض أن يواجه المبنى الأجواء القاسية، وأن تكمل مهمة التبريد أو التسخين بالطاقة الطبيعية المتجددة، ثم بالطاقة الكهربائية. إن أي وفر في الطاقة الكهربائية يقلل من انبعاث الغازات الضارة، ويؤدي إلى ارتفاع أقل لحرارة الأرض، كما يؤدي إلى المحافظة على طبقة الأوزون، وانخفاض في التعرض لأخطار الأشعة فوق البنفسجية، المسببة للأمراض الجلدية والسرطانية.

هذا الوفر في الطاقة الذي يتأتى بالعمارة الخضراء، يتطلب المواجهة المعمارية المناسبة للظروف المناخية بأقل الطرق استهلاكا للطاقة. وقد قاد ذلك - أولا - إلى الاهتمام بالغلاف الخارجي للمباني، الأمر الذي راعته المباني الأثرية - ومنها الإسلامية - وذلك باستعمال المواد المناسبة، مثل الطين العازل للحرارة، والحجر الطبيعي بسمك مناسب لا يقل عن المتر لمنع تسرب الحرارة إيجابا أو سلبا، في أثناء النهار والليل. هذا بالإضافة إلى استعمال وسائل أخرى كالإقلال من الفتحات الخارجية، والانفتاح على الأفنية الداخلية، واستعمال الملاقف ومجاري الهواء والماء. كما استعملوا للغلاف الخارجي طبقات متعددة، ومنها المشربيات الخشبية. وحديثا اتجه لوكوربوزييه في الثلاثينيات من القرن الماضي في حوائط الطبيعة Mur Neutralisant إلى كاسرات الشمس المتحركة والثابتة أمام فتحات مبنى وزارة التربية والتعليم بريو دي جانيرو. وهذه كلها تساعد ليس فقط على الخصوصية، بل على تلطيف الجو الحار وتسخين الجو البارد، وتوفير التهوية الطبيعية اللازمة للإنسان للمحافظة على صحته من الهواء الملوث والفاسد. وسعيا وراء التوفير في الطاقة اتجهت التصميمات حديثا إلى توفير الغلاف الخارجي المركب من زجاج خارجي حساس لتغيرات الجو، الذي يتسبب في اندفاع الهواء السفلي البارد إلى الدواخل، مع ارتفاعه إلى أعلى نتيجة ارتفاع درجة حرارته. كما يمتد ذلك التوفير إلى إلغاء الاعتماد الكامل على تكييف الهواء ميكانيكيا، باستعمال المواد الجديدة الخضراء التي تعتمد على العزل الحراري للحوائط والأسقف، واستعمال المجمعات الشمسية وبانوهات الفوتوفولتايك ومرشحات الهواء التي تتخلص من الغازات الضارة، واختيار مواد التشطيبات الداخلية الخضراء، ومن أهمها المواد الطبيعية التي تستهلك صناعتها أقل طاقة، والمواد الدوارة، واستعمال المواد والصناعات المحلية لاستهلاك أقل طاقة للنقل. هذا علاوة على توفير الشروط المعمارية التصميمية التقليدية للوصول إلى هدف المبنى، كضامن للجو

الداخلي المريح تحت كل الظروف الخارجية، وذلك بالتوجيه السليم واستغلال الإضاءة والتهوية الطبيعية. (لتفاصيل أكثر انظر كتاب البيئة والفراغ للمؤلف).

العمارة الذكية والبيئة الكونية

مع زيادة الوعي بارتباط البيئة الكونية بعضها مع بعض، والتطور الإلكتروني الضخم الذي حدث في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد انتقل الفكر البيئي من النطاق المحلي الأخضر إلى العالمية الإلكترونية، التي تغير ظروف الإضاءة والصوت والحرارة والتهوية أوتوماتيكيا، مع تغير الظروف المحلية. هذا المنهج الإلكتروني يتعامل مع حقائق كونية تثبت أن الكون متغير وممتد وغير ثابت Cosmo-genesis، وأن العمارة - كجزء من هذا الكون - يجب أن تتفاعل وتتشبه بهذا الكون المتطور. وقد منح هذا المنهج الإلكتروني فرصا أكثر للتعبير المحلي بإمكانات أوسع وأكثر تنوعا في التشكيل. كما أن التقدم الإلكتروني أطلق إمكانات الوسائط المتعددة بطريقة أكثر وضوحا؛ مما سيتيح في المستقبل إمكانات أكبر للتعبير المعماري بأشكال إيجابية أو سلبية لم نعهدها من قبل. هذه الأشكال متأثرة بسعينا الدائم نحو التجديد، ولكن من خلال ما هو حولنا من أشكال بيئية بصورها العضوية أو غير العضوية، ومن خلال إمكانات عمارة إلكترونية ذكية مضافة إلى عمارة خضراء تتضاءل الزيادة المروعة في استغلالنا للطاقة، الأمر الذي بغيره تتعرض بيئتنا الكونية للخطر.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

العمارة الخضراء والتنمية العمرانية المستدامة

د. علي مهران هشام (*)

المقدمة:

تلمس العمارة بشكل مباشر حياة الفرد والمجتمع، كما تجسد الحيزات الداخلية والكتل والتشكيلات الخارجية للعمران هويته، إضافة إلى التأثير البصري والنفسي في المادة والروح معا.

إن فن العمارة وتوازن البيئة والمحيط الحيوي هو التسجيل المرئي والحي لصورة الحضارة والتقدم بأبعادها المختلفة.

إن محدودية الموارد وسوء استعمالها وتوظيفها والتغيرات المتلاحقة في مجالات البيئة والعمران والاقتصاد، وخاصة في الدول العربية، تحتم الأخذ بمفهوم التنمية المستدامة والاستغلال الأمثل للإمكانات المتاحة والكامنة (طبيعيا - بيئيا - اجتماعيا - اقتصاديا - تكنولوجيًا).

لقد أدى السباق الرهيب في اتجاه الجوانب المادية، والتقليد غير المدروس لكل ما يظن فيه أو يشابه الحديث، والتفاخر بامتلاك الجديد إلى التخلي عن القيم الجمالية، بل إلى فقدان الإحساس بعناصر الجمال بأشكاله المتعددة، داخل الكثير من المجتمعات والمدن العربية. كما انعكس التشويه البصري لواجهات المباني وألوانها، في الميادين والشوارع والحدائق وتدهور النسيج العمراني، في بروز أنماط سلبية في المجتمعات، مثل اللامبالاة والقلق والتوتر واللاوعي، بل وانتشار الكثير من الأمراض العصبية والنفسية التي تمثل خسارة كبيرة للقوى الفاعلة في نهضة وحضارة المجتمعات.

(*) خبير وباحث في مجال التخطيط والتصميم البيئي والعمران - جمهورية مصر العربية.

إن الإحساس والتناغم مع الجمال المحيط بالبيئة والوعي والمعرفة البيئية بالمدخلات الملوثة لهذه الجماليات تعتبر من متطلبات التنمية المستدامة والمتواصلة.

التنمية الخضراء هي الجمال الحي الدائم للتوافق والتجانس بين العناصر البيئية والطبيعية والبشرية، وتوجيه التكنولوجيا الحديثة في خدمة الإنسان وتحقيق حياة معيشية متطورة ومريحة وصديقة للبيئة المحيطة.

إن استخدام طاقة نظيفة والحماية من التلوث الضجيجي والبصري والتخلص من النفايات والاهتمام بالنباتات والمناطق الخضراء تمثل مدخلا للعمارة الخضراء.

عموما، إن نوعية مواد الإنشاء الملائمة للمعطيات المناخية وتكيف التصميم معها (المباني والفتحات - الأرضيات المغطاة والمكشوفة - الارتفاعات والواجهات - ألوان المباني - تشكيلات الكتل البنائية - توجيه المباني - الإضاءة الطبيعية والاصطناعية..إلخ) يمثلان أحد عناصر العمارة الخضراء، فمثلا موقع الأرض (ساحليا - صحراويا - ريفيا - حضريا - داخليا - أو خارجيا) وظروف المناخ السائد ينعكسان على التسيج والطابع العمراني، مثل التشكيلات المعمارية للأسطح الأفقية والرأسية والممرات والأحواش وأفنية المباني وتناسق الألوان والبروزات وتماثل الأشكال والفتحات المتكررة للحجوم.

إن أحد أهداف هذه الدراسة هو الوصول إلى العناصر والمعايير التي تحقق العمارة الحية الجميلة والنظيفة، وبالتالي النمو العمراني المتواصل والمتجانس وظيفيا وجماليا في المجتمعات العربية.

١ - العمارة وتشكيل العمران:

١ - ١ - العمارة:

إن العمارة لها تأثير كبير في نفوس الناس وأمزجتهم وأذواقهم وطباعهم: فجمال المبنى لا يأتي بكثرة ما يصرف عليه، ولا بالديكور الغالي الثمن، بل بحسن التصميم ومقدرة وصدق وإخلاص وأمانة المصمم، والمبنى الجيد لا يحتاج إلى عملية تجميل وديكورات إضافية كثيرة.

العمارة هي أم الفنون، والمعماري الناجح هو الذي يستطيع توظيف العلم والهندسة في خدمة إبداعه، من أجل رفع الحس الجمالي للمكان والإنسان.

إن كثيرا من المباني قد تكون جيدة التنفيذ، لكنها لا توحي ولا تفي بالغرض والوظيفة، أو أنها لم توجه التوجيه السليم، أو أن العلاقات بين عناصرها، وكذلك الحركة الداخلية والخارجية بها غير مدروسة، أو أن النسب الجمالية المعمارية وتوزيعات الكتل والفتحات والأشكال والحجوم والألوان والاتجاهات والمواد، بعيدة عن التوازن والتناسق والذوق السليم والحس الفني، فهي بذلك لا توحي بالسرور ولا بالراحة النفسية، بل تُشْعر بالانقباض، وتبدو قبيحة، إضافة إلى عدم توازنها وانسجامها مع البيئتين الطبيعية والاجتماعية، وكذلك عدم توافقها من الناحيتين العملية (الوظيفة والجمال) والاقتصادية في الحاضر أو المستقبل.

لقد كانت العمارة والتشييد والتخطيط لها عبر العصور محورا رئيسيا لاهتمام البشر وأحد معايير وتقدم الحضارة الإنسانية، كما أنها تمثل تاريخا وتخليدا للمكان والإنسان، وتعتبر أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر نقطة التحرر الأكاديمي لفن العمارة والبناء في أوروبا، حيث ظهرت اللمسات ذات الأبعاد الجمالية في إطار أهداف وظيفية محددة، من أجل ملاحقة تطور الآلة والحياة وتغير أسلوب الصناعة، وانعكاس كل ذلك على منهجية الفكر والتفكير.

القرن العشرون شهد تزايدا كبيرا في عدد السكان، وما يستدعي معه توفير أعداد هائلة من المساكن والخدمات لتلبية احتياجات هذه الوفرة، وصاحب هذه التطورات ظهور نظريات ونماذج جديدة في التطور العمراني والتنمية الشاملة، إضافة إلى الأدوات والخامات والمواد الحديثة المستخدمة في البناء والتشييد.

١ - ٢ - تشكيل العمران:

منذ عصر النهضة توالت الأساليب والنظريات الإبداعية والابتكارية في تطبيق الأفكار المعمارية والتخطيطية، ودُمِجَ الحس الجمالي والتذوق الفني في التشكيل العام للكتل، وذلك للوصول إلى تحقيق أهداف وظيفية تعطي شخصية للمكان وتحدد ملامح هوية المجتمع وشخصيته العمرانية.

ولتحقيق شخصية المجتمع المعمارية، وتجسيد نسيجه العمراني وظيفيا وجماليا يلزم توفير العاملين الآتيين:

الأول: إن تشكيل الكتل البنائية مع الفراغات المحيطة يمثل رسالة إنسانية وتراثية وجمالية في المجتمع، بحيث يظهر التصميم والمخطط العام إحساسا واعيا بحضارة الأمة، وتكون الكتل البنائية تأريخا لثقافة البشر والحجر.

الآخر: مراعاة الانسجام بين الأصالة والقدرة على تطويع التقنيات المعاصرة في تطوير البناء والتشييد ومتطلبات مباني المستقبل (مواد التشييد - الطاقة الإنسانية والطواعية والمرونة في تشكيل الحيزات - الاتصالات وشبكة المعلومات المتسارعة التطور).

التشكيل العمراني المثالي يتسم بصفات كثيرة منها: البساطة - التناظر والتوافق - التكامل والوحدة والمرونة في التطبيق والاقتصاد في التنفيذ وسهولة الصيانة والتكيف مع معطيات التكنولوجيا الحديثة المتطورة، إضافة إلى العوامل الحسية والروحية وتدفق الطاقة الفكرية والثقافية للعناصر (المصمم - المنشأ - الفرد المعني بالتصميم - البيئة المحيطة - المجتمع - الزمن والمتغيرات).

إن تجسيد هذه المعايير وصياغتها في نموذج معماري حي يساعد كثيرا في تماسك البناء الكلي، وإيجاد تشكيل عمراني منشود، وقد يعود ذلك إلى الجمال والطموح الأصيل في النفس البشرية، من أجل سد النقص الذاتي، ويبقى السؤال قائما: هل يمكن أن تعكس عناصر الإيقاع

والموازنة والتناظر والرؤية المتوحدة الكمال والتناغم الجمالي للمنظومة العمرانية بمعطياتها المختلفة (الثوابت والمتغيرات)؟

إن الأحجام والتركيبات البنائية ترى بأشكال مختلفة، ومن جهات وأوضاع وزوايا مختلفة، لذلك فالرؤية والتعبير عنها تتغير نسبة إلى الموقع والموضوع Location & Situation ونفسية المشاهد والمتلقي.

١ - ٣ - التذوق وتنمية الحس العام:

التذوق الفني والأمور الحسية ليست بالأمر اليسير عند التعرض لها، ولكننا سنحاول إيجازها في بعض العناصر.

- الإحساس الشعوري والإدراك بالتنسيق التذوقي في اختيار أفضل الأشكال والألوان، ثم وضعها في الفراغ المناسب لتحقيق تناغم التكوين في عملية البناء الفني والعمراني.
- وجود الدوافع النفسية ورفع مهارة التفكير العقلي والحسي للتنظيم الهندسي المدرك من قبل المبدع والمشاهد.
- توفير عملية الإبداع وتكامل الفنون، وهي قدرة الإنسان على السعي والتعلم والإسراع بقوة ديناميكية لتهيئة الفراغ ليستوعب الكتل والعناصر المكملة (تنسيق الفراغ) بطريقة محببة وغير متنافرة في الشكل والمضمون، وتشجيع النفس البشرية على قبولها ماديا وروحيا (عناصر الإغراء البصري).
- تعميق المعنى والهدف وإعطاء الصبغة الجمالية للتشكيل المطلوب وتحقيق صفة التجانس بين المادة والفراغ (مواد - أثاث - ظل - نباتات - ألوان - إضاءة - ...إلخ).
- كيفية تنظيم الفراغ من مساحات وأجسام وأشكال بطريقة إيقاعية متناغمة، وبشكل إنسيابي جميل يخدم الوظائف المتعددة لجميع الأطراف.
- الإحساس بالنسبة والتناسب بين الذات الإنسانية العميقة والبيئة Human Scale المحيطة التي يتأثر بها من خلال المشاهدة والسماع والانتفاع المادي والجمالي.

٢ - العمارة الخضراء:

العمارة الخضراء هي تنمية مجتمعية تراعي عناصر الوظيفية والجمال البصري والحس الروحي في إطار الظروف البيئية للموقع والموضع؛ لتحقيق رفاهية معيشية وحضارية مناسبة لاحتياجات وطموحات الإنسان المعني بالتنمية والعمارة الخضراء، تنمية نظيفة تستخدم الموارد والمواد الإنشائية القائمة والمتاحة، وتوظيفها في ثوب حديث لا يتنافر مع عناصر البيئة المحيطة، سواء المادية أو الروحية، ويتناغم مع الظروف المتلاحقة والمتغيرة للموقع والموضع، وكذلك عوامل الزمن.

٢ - ١ - أسس ومبادئ العمارة الخضراء:

يمكن إيجاز أسس العمارة الخضراء لتحقيق التنمية المستدامة في التالي:

● احترام الهوية والطابع المحلي (التصميم - التنفيذ)، واستخدام أنماط وتشكيلات معمارية تتوافق مع مظاهر السطح والمناخ وحدود الموقع، وتتواءم مع التجمعات العمرانية المجاورة، وترتبط بعلاقات إيجابية للمرافق والخدمات، حيث تشكل العناصر والعوامل البيئية المحيطة (الطبيعية - الاجتماعية) الإطار والمحتوى العام للعمارة الخضراء، فمثلا المساكن في المدن العربية تتجه إلى الداخل، وتتمركز حول فناء وسطي (صحن معزول) لتوفير الخصوصية، ولحجب الرؤية من الخارج، حيث يمثل هذا الفناء عالما للعائلات ضمن العالم الخارجي أو المدينة المحيطة به، وحيث يكون فناء وفراغا هادئا وآمنا وملائما مناخيا، سواء في الأجواء الحارة أو الرطبة أو الباردة، لما يحتويه من أشجار وعناصر مياه ملطفة، وأثاث متوافق مع البيئة (مقاعد - مظلات - أشجار - ملاعب للأطفال - إضاءة).

● توفير العناصر الجمالية ليست من عوامل الترف المعيشي، ولكنها من ضروريات استمرار الحياة بكفاءة وأمان وأحد محددات الشحن والدفع النفسي والروحي للإنسان للعمل بجدية ونشاط وكفاءة متواصلة، لذلك فإن تحقيق الجمالية العمرانية المستدامة يتطلب معالجة عوامل انهيار الذوق العام كأولوية، من خلال خططنا المستقبلية، واضطلاع الجهات والمؤسسات والأفراد كافة بهذا الدور، من خلال مظلة محددة للتنفيذ والمتابعة، حتى لا تضيع المسؤوليات، إضافة إلى تفعيل القوانين الموجودة والمتعلقة بحماية البيئة من التلوث والتدهور، ومتابعة تنفيذ التشريعات الخاصة بتنظيم المباني والبناء والتخطيط العمراني والحضري، وأن يكون تجميل وتنسيق الميادين والساحات والمناطق المفتوحة من خلال تخطيط عام، وعدم تركها للاجتهادات الفردية وتضارب المدارس الهندسية والفنية.

● استخدام الأشجار والنباتات والمسطحات الخضراء: إن عملية تظليل المباني والمنشآت بالأشجار والنباتات تعمل على تخفيض درجات الحرارة في الداخل والخارج، وبكفاءة أعلى من التغطية، باستخدام مواد صناعية، فقد وجد أن استخدام الأشجار والنباتات والشجيرات المنسقة والمتسلقة يخفض كلفة تكييف وتبريد الهواء بمقدار ١٥ - ٣٥٪. كما أن تظليل النوافذ وفتحات المنشآت بالنباتات والشجيرات يوفر ١٠٪ من الكلفة المستخدمة في التبريد.

ويمكن استخدام الأشجار المستديمة الخضرة لتقليل تأثير البرودة والرياح الباردة في التدفئة، إضافة إلى ما للأشجار والمسطحات الخضراء من تأثير نفسي وجمالي مميز على الإنسان، وتخفيض معدلات التلوث للمكان وتنقية الهواء، وجعل البيئة أكثر صحة ونظافة، إن كيلو واحدا من الوزن الجاف لورق الأشجار له القدرة على امتصاص الرصاص بمعدل ٣٠ إلى ٤٠ مليجرام، كما أن شجرة واحدة بالغة لها القدرة على امتصاص الرصاص المنبعث من ١٢٠ كيلوجراما من البنزين المحترق.

إن حزاما أخضر بعرض ٣٠ مترا يمكن أن يمتص ملوثات أكسيد الكربون بنسبة ٦٠٪، كما أن كيلومترا مربعا من الأشجار يمتص يوميا من ١٢ إلى ١٥ كيلو جراما من أكسيد الكربون، كما وجد أن أعداد البكتيريا تقل بحوالي ٢٠٠ مرة في المناطق التي تنتشر فيها النباتات والمسطحات الخضراء، مقارنة بالمدن المكتظة بالطرق الإسفلتية والمباني الخرسانية الصماء.

إن استمرار الخضرة يتطلب توافق النباتات والأشجار مع طبيعة المناخ السائد (حار - رطب - ممطر - جاف)، إضافة إلى طبيعة ونوعية المزروعات وتجانسها مع الموقع واستعمالات المدينة (جزر الطرق - الأرصفة - الساحات والمناطق المفتوحة - الحدائق - الميادين).

- إعادة تأهيل المناطق الحضرية والاهتمام بالغطاء النباتي لسطح الأرض، خاصة في المناطق الصحراوية، ورفع كفاءة المرافق والخدمات والبنية التحتية.
- توظيف الشواطئ والجزر وموارد المياه الطبيعية في تهيئة نسيج عمراني يصون التراث والموروث التقليدي، ويحقق الثلاثية العمرانية المتوازنة (الوظيفية والجمال وتجانسها مع البيئة الاجتماعية والمكانية والزمانية).
- الاهتمام بالعمارة الشعبية التي يبنيها الأفراد بإمكاناتهم الذاتية، وتوجيه هذه العمارة من خلال التدريب وتقديم العون الفني والإداري والتنظيمي، الذي يهدف إلى تحقيق دورها الوظيفي والجمالي، ضمن مفاهيم العمارة الفعالة بيئيا، وتفعيل دور المشاركة الشعبية في أعمال التخطيط والتشييد العمراني.
- الاهتمام بدراسات التقويم والمردود البيئي Environmental Impact Assessment (EIA) للمشروعات والتنمية العمرانية.
- تعزيز استخدام الطاقة النظيفة والمتجددة، حيث إن المنطقة العربية بوجه عام تمتاز بالمناخ المعتدل، حيث تسطع الشمس بين ٢٥٠٠ إلى ٤٠٠٠ ساعة سنويا، وتتراوح كمية الطاقة الشمسية الساقطة في اليوم على المتر المربع من ٤ إلى ٨ كيلو وات/ساعة، إضافة إلى استخدام التوربينات الهوائية ذات القدرات الصغيرة والمتوسطة، والتوظيف الأمثل لطاقة الرياح في رفع مياه الآبار، وتوفير الاحتياجات الأساسية من الطاقة الكهربائية، وتحلية مياه الشرب للمجتمعات العمرانية في الوطن العربي.
- تحسين البيئة العمرانية للمناطق المتدهورة، وتفعيل التعاون بين سكان هذه المناطق والجمعيات الأهلية وجمعيات النفع العام والقطاع الخاص والأجهزة الحكومية؛ لتحقيق المشاركة الفعالة والاستدامة لتلك المشروعات.
- التنسيق العام وتجميل المواقع، حيث إن التكامل بين التخطيط العام وتنسيق الموقع وتجميله يمثل أحد أركان التطوير والتنمية العمرانية المتجانسة، مثل دراسات تصميم المناطق الخضراء والحدائق والفراغات الخارجية والداخلية وممرات المشاة وأماكن الجلوس،

وأسس اختيار الأشجار الظليلة الملائمة للبيئة والنخيل ونباتات الزينة، ذات الألوان والرائحة المختلفة، وذلك لتوجيه وتشجيع حركة المشاة لخلق جو مريح يبعث في النفس الطمأنينة والراحة، إضافة إلى استغلال الأسطح المائية والنوافير كعنصر بين الفراغات وكمعالم بصرية مميزة Land Marks.

● تأكيد عمارة البيئة التي تعتمد على تطبيق المبادئ الفنية والعلمية، والإسهام في تخطيط وتصميم وإدارة البيئة العمرانية والطبيعية، مع الاهتمام بالمحافظة على الموارد الطبيعية لتحسين البيئة الحضرية والزراعية والصحراوية، وتخصيص مواقع لحماية الحياة الفطرية، أو بمعنى آخر إحداث توازن وتكامل بين العنصر البشري وبيئته المحيطة به، ضمن متغيرات المكان والزمان.

● توظيف الألوان في المباني والمنشآت والفراغات، والتجانس مع البيئة العربية، فمثلا يستخدم مصطلح ألبيدو Albedo لتعريف قدرة أي سطح على عكس أشعة الشمس الساقطة عليه، وتقاس خاصية ألبيدو بمقياس من صفر إلى واحد صحيح، وهو يقيس أسطح المباني وحوائطها والشوارع والفراغات المفتوحة، مثل الطرق وممرات المشاة ومواقف انتظار السيارات وأفنية المدارس والملاعب، فمثلا سطح له خاصية ألبيدو ٠,٨ فإن معنى ذلك أنه يعكس معظم الأشعة الساقطة عليه، ويظهر ذلك في الألوان الفاتحة، بينما السطح الذي تتراوح خاصيته بين ٠,١ إلى ٠,٢٥ فإن معنى ذلك أنه يمتص معظم الأشعة الساقطة عليه، ويظهر ذلك في الألوان القاتمة. وكلما زادت التموجات والانحناءات للأسطح والواجهات، زادت قدرته على امتصاص الأشعة الساقطة. وتفيد خاصية ألبيدو في اختيار الألوان ومواد الإنشاء للأسطح الأفقية والرأسية في العمران: للتقليل من التكلفة الاقتصادية وتحقيق بيئة عمرانية مناسبة للظروف المحيطة.

٣ - التنمية العمرانية المستدامة:

اتسع مفهوم التخطيط ليشمل الكشف عن الموارد وتنميتها، وأهمها المورد البشري، وذلك من خلال رسم تصور إستراتيجي طويل الأجل، يأخذ بعين الاعتبار التطورات التكنولوجية والتداخلات الاقتصادية والسياسية الدولية، وانعكاساتها على الأوضاع المحلية.

إن التخطيط عملية متكاملة من الجوانب الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقانونية كافة، تتم عادة على مراحل زمنية تتوقف على نوع الإستراتيجية والسياسات المتبعة. والتخطيط يمثل أداة لتحقيق أهداف التنمية الشاملة. أما التنمية العمرانية فإنها تتصدى لمعالجة القضايا القائمة والملحة لقطاع العمران في المجتمع، خاصة التي تتعارض مع المعايير الفنية والقيم المعمارية، من أجل تجسيد الأصالة العمرانية وتأكيد الهوية المعمارية للمجتمع،

وإيجاد الوسائل اللازمة للتوافق والتكيف مع البيئة المحيطة (طبيعيا - ثقافيا - تاريخيا - تكنولوجيا - اقتصاديا).

والتنمية العمرانية تحتاج إلى خبرات بشرية رفيعة ومرهفة الحس والملمس الفني، وتقسم بأسلوب إداري مميز ومرن ومتطور، وخاصة في الإجراءات التطبيقية والمتابعة للأعمال العمرانية، مما يتيح معه مجموعة من عناصر الجذب العمراني (وظيفيا وجماليا) ويحقق منظومة متجانسة تتسم بالاستمرار بين المكان بعناصره المتشابكة، والإنسان بطموحاته وإبداعاته المتدفقة. إن توظيف القدرات والطاقات الإنتاجية الذاتية في الدول العربية، بحيث تصبح قادرة على الاستمرار، يمثل ضرورة ملحة، حتى يمكن استخدام المؤشرات الغربية (معدل النمو في الناتج القومي المحلي - معدل البطالة - معدل التضخم في قياس معدلات التنمية والنمو في القضايا التنموية، ومنها بالطبع القطاع العمراني)، وكما يذكر الشاعر العربي جبران خليل جبران «لا خير في أمة تلبس ما لا تنتج، وتأكل ما لا تزرع، وتشرب ما لا تعصر».

إن تحقيق الاستدامة والتواصل للتنمية يتطلبان تقدير المخاطر البيئية الناجمة عن المشاريع الإنمائية في المجتمع، سواء كانت مشروعات صناعية أو تجارية أو سكنية أو غيرها، لذلك فإن التنمية المستقبلية المتوازنة لا بد أن تراعي المعطيات البيئية المحيطة وعناصرها المتغيرة، وذلك عند تصميم برامج ومشروعات الخطة، بحيث لا تقتصر الاعتبارات البيئية على المفهوم التقليدي للتلوث، بل يجب أن تتعداه إلى إعادة النظر في أسلوب التعامل مع الموارد الطبيعية، من مياه وأراض زراعية وغابات وحدائق، وكذلك النمو والتوسع العمراني والسكاني وتصحر الأراضي.

إن التنمية العمرانية المستدامة تتطلب توفير التناغم بين احتياجات الإنسان وتطلعاته، لتحقيق رفاهية معيشية آمنة ومريحة، وبين استعمالات الأراضي وتهيئة الموقع والمكان لهذه المتطلبات البشرية، فراحة الإنسان تحتاج إلى حرارة في حدود ١٨ إلى ٢٥ درجة مئوية، ورطوبة نسبية من ٣٠ إلى ٦٠٪، وتوفير العمران المستقر والمريح في البيئة الصحراوية ذات الخصائص المناخية القاسية (الحرارة المرتفعة - الرطوبة المتغيرة - الأتربة المعلقة - الرياح الشديدة - التربة المتفاوتة التماسك - ندرة المياه - قلة الغطاء النباتي) يتطلب رؤية فنية خاصة ومعالجات لاستعمال الأراضي (طرق - مبان - فراغات - مرافق عامة) تتناسب وهذه السمات البيئية والمناخية القاسية، فقضية العمران المتجانس مع البيئة أعمق بكثير من زراعة شجرة أو وضع نافورة مياه في ساحة مكشوفة.

إن التوافق والاتزان الوظيفي والجمالي بين عناصر التنمية العمرانية والبيئة الصحراوية يجب أن يمثلا محورا جوهريا لسياسات وخطط التنمية الشاملة، لتحقيق الاستقرار والتواصل والراحة والأمان، سواء في الشكل أو المضمون، كما أن الإفراط في استخدام الموارد الطبيعية

واستنزاف المعطيات البيئية يؤديان إلى مجتمعات عمرانية متهالكة وغير صحية، إضافة إلى تدهور الذوق العام والجماليات البصرية والروحية للسكان.

إن المناطق الملائمة للتنمية في الوطن العربي تصل الى ١١٪، في حين أن ٨٩٪ من المساحة تمثل مناطق جافة وشبه جافة ووعرة، وتتشابه معظم أقطار الوطن العربي في سماتها المناخية ومواردها الطبيعية وملامحها الصحراوية، وبالطبع ينعكس ذلك على اتجاهات ومستوى التنمية ودرجة الجودة والاستدامة لهذه التنمية.

٤ - عناصر التنمية العمرانية المتواصلة:

إن تحقيق الاستقرار والراحة والأمان المعيشي للإنسان هو الهدف لأي تنمية، فالبيئة النظيفة والجميلة والمتوازنة تقود إلى الراحة النفسية للبشر، وتكون دافعا للعمل وزيادة الإنتاج، وبالتالي الاعتزاز بالمكان والأرض والانتماء (منظومة التنمية العمرانية).

٤ - ١ - منظومة التوافق بين البيئة والعمران:

تتشكل منظومة التوافق بين البيئة والعمران من أربعة أركان:

أ - **الإنسان**: يمثل الهدف والوسيلة، فمن أجله توظف كل الإمكانات، وبه تتحقق كل السياسات والخطط ووسائل التنمية.

ب - **الأرض**: فهي المكان والموقع الذي تدور عليه الأنشطة المختلفة وبرامج المشروعات ودعائم التحضر.

جـ - **المعطيات والموارد البيئية**: تشكل النواحي المناخية وعناصر البيئة الطبيعية، من خامات وطاقة وموارد متعددة الأدوات اللازمة لتحقيق التنمية ومنها التنمية العمرانية.

د - **التقنية**: إن الأخذ بالأساليب التكنولوجية والتقدم المعرفي والتقني والتوظيف الأمثل لهما بما يتوافق مع طبيعة الموقع والأرض، ومكونات المكان، والتأكيد على احترام المعطيات البيئية ومواردها البكر، يساعد على تحقيق تنمية تتسم بالاستمرار والتواصل وتشجيع احتياجات وطموحات الإنسان في مستقبل أفضل.

٤ - ٢ - عناصر التجانس الوظيفي والجمالي للعمران:

إن تحقيق التجانس الوظيفي والجمالي بين عناصر ومتطلبات البيئة المحيطة و مكونات العمران والتنمية المستقرة يتطلب مجموعة من العوامل يمكن تركيزها في التالي:

- أن تتلاءم عناصر التخطيط والتصميم العمراني للمنشآت مع متطلبات البيئة الطبيعية أو المشيدة والمتغيرة، مثل تفاوت درجات الحرارة والرطوبة والأمطار وحركة الرياح، وتتناسب المنشآت العمرانية (الأحمال - الارتفاعات) مع طبيعة التربة.

- استنباط أنماط وهياكل إنشائية جديدة (التصميم - مواد البناء - التنفيذ - الصيانة) ووظائف عمرانية متطورة، سواء داخل حدود التجمعات العمرانية أو خارجها تتكيف مع البيئة المحيطة.
- مراعاة البعد الاجتماعي والثقافي للسكان المعنيين بالتنمية العمرانية (عادات وتقاليد وقيم وموروثات ثقافية وتاريخية)، وكذلك المحددات الاقتصادية لهم وملائمة التنمية مع هذه الخصائص التراثية والثوابت التاريخية والحضارية.
- الاستفادة القصوى من إمكانات الحيز المكاني والجغرافي المميز للبيئة الصحراوية وانعكاس ذلك على التنمية العمرانية، مثل استخدام الطاقة الشمسية، وتوظيف الرمال للتنمية والجذب السياحي، واستغلال الغاز والمعادن ومواد البناء المتوافرة (الرخام - الأحجار - الزلط - الرمال - الجير).
- توظيف عناصر البيئة الطبيعية الغنية بالطيور والنباتات النادرة والحيوانات البرية كعناصر جذب للتنمية الصحراوية.
- عدم تنافر عناصر العمران (الطرق - ممرات المشاة - مواد البناء - ارتفاعات المباني - واجهات المباني والتشطيبات - ألوان المباني - الكتل النباتية وفراغاتها - الفتحات) مع معطيات البيئة الصحراوية، فمثلا تكسية واجهات المباني بالزجاج أو وجود فتحات مباشرة للمباني لا تتناسب مع درجات الحرارة المرتفعة وقسوة الصحراء.
- التوظيف البصري والحسي المتناغم للبيئة العمرانية، مثل استخدام اللونين الأزرق والأخضر، سواء في الكتل الإنشائية أو الفراغات، اللذين يخففان من حدة الصحراء وقسوتها المناخية.
- الإكثار من النباتات والأشجار والمناطق الخضراء، لأنها الرئة الحقيقية للجسم العمراني، واستخدام الأحزمة الخضراء حول التجمعات العمرانية، مثل استخدام الأشجار في صفوف متوازنة ومزدوجة بطريقة تبادلية Staggeered، والإكثار من زراعة الحشائش للحد من العواصف الترابية وتلطيف المناخ، وتوفير الظلال وتنقية الهواء، فمثلا تتميز أشجار الجازورينا Casuarina والأكسيا Acacia بالقوة والارتفاعات العالية، وتحملها للعواصف والرياح الشديدة، وعدم حاجتها إلى مياه كثيرة لريها.
- الاهتمام بالتنسيق العام للعمران Landscape ،مثل توفير أحواض الزهور، والإقلال من المناطق الإسفلتية، وتوفير المظلات والمقاعد واستخدام البروزات في المباني، وتظليل المساحات الفضاء، والاهتمام بأشجار النخيل التي تمثل عروس الصحراء وزينة البناء.

٥ - الاعتبارات والمعايير التصميمية للعمارة والتنمية العمرانية المستدامة:

تعتمد العمارة الخضراء والعمارة البيئية، أو بمفهوم أشمل البيئة العمرانية، على تطبيق المبادئ والأسس الفنية والهندسية، والإسهام العلمي في التخطيط والتصميم الفيزيائي والحيوي للحيز المكاني والحدود الطبيعية التي تشمل الأرض والإنسان. ولعل الإفراط في استخدام الموارد الطبيعية المتاحة والاستهلاك غير الرشيد للعناصر البيئية المحيطة يؤديان إلى قيام مجمعات سكنية وتنموية غير متوازنة وغير صحية أيضا، فالشعور بالتوتر والقلق والإحباط، وتفشي الأمراض البدنية والاجتماعية، وعدم الإحساس بالجماليات، وتدهور الذوق العام، هي نتاج لتنافر العمران مع البيئة المحيطة، وعدم تقدير ومراعاة التنمية المستحدثة للآثار البيئية المتوقعة، فالبيت المعماري ليس فقط مأوى للسكن أو للحماية من تقلبات الزمن، بل هو مجسد للحضارة والثقافة البشرية من الناحيتين الروحية والمادية، سواء الوظيفية أو الجمالية.

إن إحدى سمات التخطيط البيئي المتناغم هي عمليات التنسيق الطبيعي القائم على احترام الطبيعة ومحاكاة تكوينها في طبوغرافية الأرض والخطوط الحرة واللينة التي تحدد مساحاته، مع عدم التدخل في صورة خضرته ونموه الطبيعي، حتى يمكن محاكاة الطبيعة وعدم التنافر مع معطياتها الفطرية.

عموما، يمكن إيجاز المعايير والأسس الفنية اللازمة لتحقيق تنمية عمرانية متوازنة ومستدامة في التالي:

- تحليل الموقع ومحددات الحيز المكاني المعني بالتنمية، التي تشمل علاقة الأرض بالمتغيرات والمعطيات البيئية، مثل الظروف المناخية، وطبيعة التربة وتركيباتها، وسرعة الرياح واتجاهات العواصف، والموارد الطبيعية الكامنة من معادن ومياه وأشجار ومواد بناء وخامات تشييد، والتوظيف الأمثل لاستخدامات هذه الموارد بما يحفظ للبيئة دورتها الطبيعية وحيوتها المستدامة.
- التوظيف الأمثل للطاقة الطبيعية النظيفة والمتجددة، مثل الطاقة الشمسية وطاقة الرياح، واستحداث أساليب جديدة في التخطيط والتصميم العمراني والمعماري لاستغلال هذه الطاقة الآمنة.
- أن تعكس الأسس الفنية والهندسية لتخطيط وتصميم الطرق وشرايين الحركة للعمران المتغيرات البيئية لهذه الطبيعة، مثل تعامد شبكة الطرق مع اتجاه الرياح، لعدم إعاقة الحركة المرورية وتقليل تراكم الرمال على الطرق، واستخدام الأشجار الملائمة على جانبي الطرق، التي توفر الأمان المناخي (مصدات رياح - ظلال - تنقية الهواء) ولا تحتاج إلى مياه كثيرة للري لاستمرار النمو والحياة.

● تأكيد دور المقياس الإنساني داخل التجمعات العمرانية، من حيث ارتفاعات المباني والفراغات المحيطة، فمثلا عندما تنخفض سرعة الحركة الآلية على الطرق والشوارع داخل التجمع العمراني، يجب أن يكون التخطيط والتصميم العمراني مؤكدين للتفاصيل، مثل اتباع الأسلوب الطبيعي في عملية التشجير ونوعية الأشجار على الميادين والمنحنيات والدوارات، وإبراز عناصر الجذب البصري للمكان (أحواض - زهور - أعمدة إضاءة - مظلات - مقاعد - تبليطات - تجانس الألوان وتباينها - البروزات المعمارية، وخاصة في ممرات المشاة ومسارات الرياضة والتنزه).

● تحديد الأنظمة الهندسية المناسبة لتصريف المياه، وتقدير الحمولة البيئية لموارد المياه، التي تشمل الآبار الجوفية، ومناطق تجمع الأمطار والسيول، ومصادر المياه الطبيعية (بحيرات - أنهار)، وإنشاء علاقة تنموية تتسم بالاستغلال الرشيد لهذه المواد، وإمكان إعادة استخدام مياه الصرف الصحي في الري وزراعة النباتات والمناطق الخضراء.

● التنسيق العام Landscape للفراغات والمساحات المفتوحة، والكتل البنائية المكونة للنسيج العمراني، وتأكيد الملامح العمرانية المتاحة، مثل البناء على الهضبات والسهول، وعدم السعي إلى تسوية الأرض للتشييد والبناء عليها، وتحقيق شكل عام للعمران، يؤكد ملامح البيئة المحيطة ولا يتنافر معها، سواء في الشكل أو المضمون.

● تأكيد عوامل الأمان والراحة والطمأنينة للسكان في بيئة عمرانية صحيحة، مثل توفير أماكن لملاعب الأطفال، تتوافر فيها عوامل السلامة والأمان وعدم الشعور بالخوف أو القلق، وتوفير عناصر الإضاءة ومراكز الخدمات العامة (حراسة وإرشادات - مراكز إسعاف - مراكز اتصالات - دورات مياه - خدمات لذوي الاحتياجات الخاصة - مراكز للحوادث والطوارئ)، إضافة إلى الاهتمام بالنظافة والصحة العامة، مثل توفير حاويات وصناديق لتجميع القمامة، وأن يوفر التخطيط والتصميم العمراني مداخل ومخارج سهلة لتجميع المخلفات، وكيفية الاستفادة منها في خدمة البيئة الصحراوية، مثل إعادة الاستخدام أو التدوير لها كعلف للحيوانات أو سماد للأراضي.

● استخدام الأحزمة الخضراء Green Buffer Zone حول العمران، فاستخدام أسوار من الصخر أو الطين أو الخرسانة حول التجمعات العمرانية في البيئة الصحراوية لم يعد ملائما، في حين أن استخدام النباتات والأشجار المناسبة، بطرق تخطيطية تبادلية، يساعد على تثبيت التربة وحماية العمران من تقلبات المناخ، ويعمل على توفير رئة طبيعية لتنقية الهواء من التربة المعلقة، ويوقف زحف الرمال، ويقلل معدلات التلوث الضجيجي والهوائي، ويساعد على إضفاء الجمال الطبيعي (الشكل - اللون - الوظيفة) للبيئة الصحراوية.

- أن تكون مواد البناء والتشييد من طبيعة البيئة المحيطة على قدر الإمكان، كما يجب أن تتناسب طرق التصميم العمراني والإنشائي وأساليبه مع طبيعة الإنسان، مثل طريقة المعيشة والثقافة والوضع الاقتصادي والتقاليد والموروثات الاجتماعية وشكل الأسرة ومتطلبات المكان وعناصره المتوافرة.
- تأمين المخاطر العامة التي تنشأ عن الحرائق أو الحوادث المرورية والكوارث الطبيعية وتوفير وسائل السلامة.
- توزيع المرافق والخدمات العامة بتوازن وتجانس، وسهولة الوصول إليها وتشغيلها وصيانتها بكفاءة.
- تطبيق المعايير الخاصة بالتشجير والمسطحات الخضراء، مثل اختيار النباتات والأشجار الملائمة لظروف الموقع، وتزويد المناطق المشجرة بنظام آلي للري، وبشكل دائم وثابت، واستخدام نباتات وشجيرات دائمة الخضرة، عريضة الأوراق، ومتقاربة المسافات في أعمال تسوير المواقع الترفيهية والخدمية، وألا تشكل الأشجار أو جذورها أو جذوعها أو أعضاؤها خطرا على السلامة العامة (الطرق - الفراغات - الميادين)، وألا تتعارض مع مصابيح الإنارة ومآخذ مياه إطفاء الحريق والبنية التحتية، وألا تزيد ارتفاعات النباتات الواقعة في مثلث خط الرؤية في تقاطعات الشوارع عن نصف متر فوق الأرض، لتوفير عوامل السلامة والأمان والسيولة المرورية، مع عزل المناطق المشجرة عن الطرق ومواقف انتظار السيارات برصيف خرساني مستمر، لا يقل ارتفاعه عن ١٥ سم عن مستوى سطح الأرض.

٦ - الخلاصة والخاتمة:

العمارة الخضراء مصطلح في منظومة التنمية العمرانية الشاملة والمستدامة، يرمي إلى تحقيق التوافق والتناغم بين احتياجات الإنسان ومعطيات بيئته المحيطة، وذلك من خلال محاور مترابطة، تشمل كفاءة استخدام مواد البناء القائمة والمتاحة في البيئة المحيطة وحسن توظيفها، مع مراعاة الثوابت والمتغيرات الجغرافية والمناخية والاجتماعية والاقتصادية، والتطور التكنولوجي والعمارة الخضراء، منشأة متكاملة العناصر، بها مساكن صحية ومريحة تلبي احتياجات الإنسان والأماكن المادية والروحية وطرق وممرات مشاة آمنة (خصوصية - تشجير - إضاءة - مظلات - تبليطات - عناصر تجميلية)، كما تحتوي على طرق مثلى للتخلص من عوامل التلوث الضجيجي والهوائي والمائي، وتستخدم الطاقة النظيفة والطبيعية والمتجددة، وتتخلص بأمان من النفايات السكنية والصناعية والضارة.

إن مراعاة ثقافة المجتمع وشخصيته المحلية ومفرداته وقيمه الرفيعة له، وتوظيف التقنيات الحديثة في مجال التخطيط والتصميم والتنفيذ للبناء والعمران للمجتمع العربي يمثلان إطارا

آخر للعمارة الخضراء، ذات البيئة الطبيعية والمادية النظيفة والآمنة، التي تتسم بالجودة العالية والتكيف مع تطورات الزمان.

وفي النهاية فإن تحقيق عمارة متزنة وجميلة وصحية، وتنمية عمرانية مستدامة يلزمان مراعاة الأسس والمعايير التصميمية والفنية السابق ذكرها، إضافة إلى احترام الاعتبارات التالية:

- يجب ألا تتعدى مشروعات التنمية العمرانية الحمولة البيئية وقدرتها على التجديد، وألا تكون المنفعة المادية على حساب المتطلبات البيئية للمكان.
- أن تتكيف عناصر التخطيط والتصميم العمراني مع عناصر البيئة المحيطة، وأن يعكس التشكيل العمراني شخصية الأرض بكل جوانبها (طبيعية - اجتماعية - ثقافية - اقتصادية - بيئية)، مثل استخدام الطاقة الشمسية وطاقة الرياح في عناصر العمران، واستمرار النظام البيئي الذي يعتمد على الطبيعة البكر.
- عمل دراسة مردود بيئي ELA لأي تنمية عمرانية، لتقدير المخاطر البيئية، وتقليل الخسائر المتوقعة.
- أن تمثل عمليات التشجير وزراعة النباتات والأشجار الملائمة لطبيعة الأرض والمناخ السمة الرئيسية لتجميل الفراغات والطرق وواجهة المباني وحماية التجمعات العمرانية من الأخطار الطبيعية السائدة.
- أن تُوظَّف التقنية والمعرفة الحديثة، سواء في التخطيط أو التصميم أو التنفيذ للعمران، بما يحقق التجانس والتوازن بين التنمية والبيئة، مثل استخدام الفتحات في الكتل البنائية المكيفة مع المناخ، وأن تحقق البروزات الأهداف الوظيفية والجمالية منها، وأن يكون التغير في الارتفاعات والكتل العمرانية تأكيدا لطبوغرافية الأرض، وتحقيقا للأهداف الوظيفية للمباني، وكذلك الاهتمام بالفراغ الداخلي لتحقيق الوحدة الاجتماعية وتوفير عناصر الأمان والراحة المعيشية.
- ضرورة استنباط واستحداث تشريعات وقوانين وضوابط للتخطيط والتصميم والتشييد العمراني، بما يتناسب مع طبيعة البيئة العربية الصحراوية، بحيث يتحقق التكيف والتجانس الوظيفي والجمالي بين عناصر البناء والتشكيل العمراني والمعطيات البيئية.
- قيام التنظيمات غير الحكومية والأهلية NGOs بدور فعال في ترسيخ وتفعيل مفهوم العمارة الخضراء وسيادتها في المستقبل في المدن العربية.
- توظيف وسائل الإعلام المختلفة في نشر الوعي والثقافة البيئية والعمرانية، ومشاركة كل قوى المجتمع لكي تذوب اللامبالاة والعشوائية والذاتية، سواء في مظهرية البناء أو سلوكيات الأفراد، وتفعيل دور القوانين والتشريعات الخاصة بالعمران، وإيجاد آليات للتنفيذ والمتابعة تتسم بالحزم والخبرة والعدالة.

● تطوير وتجديد المدن العربية القديمة، وإعادة تأهيل المناطق، ووضع المخططات والمفاهيم لحماية النسيج العمراني والطابع التاريخي والأثري، بحيث تشمل أعمال التطوير الأنشطة الحرفية والثقافية والترويحية، بجانب أعمال البنية الأساسية والوحدات السكنية.

● التأكد من سلامة مسطح وباطن الأرض المخصصة للعمران والتنمية من المخاطر القائمة أو المتوقعة (زلازل - انهيارات - سيول - كوارث) عند الاضطلاع بأعمال التخطيط والتصميم والتنفيذ.

● تأكيد مبادئ التدرج الهرمي للعناصر المعمارية والفراغات وشبكات الطرق والمرور، وأن تكون مسارات المشاة ذات أهداف مادية وجمالية واضحة ومميزة، وزيادة عنصر التشويق والجذب البصري، واستخدام موديل تصميمي (وحدة أو مجموعة سكنية) يتسم بالمرونة، ويتجانس مع حدود الموقع، بحيث يتمدد وينكمش ويلبي التوسعات المستقبلية، من دون إخلال بالطابع والتشكيل العمراني العام، مع وجود تنوع وتباين في التصميمات المعمارية، سواء في الكتل بتشكيلاتها الحجمية أو الفراغات بتشكيلات جمالية.

وفي النهاية، ملحق بهذه الدراسة مجموعة من الأشكال والرسومات ذات أهداف ضمنية وفنية وثقافية، يمكن إيجاز محتواها في التالي:

- الأشكال والرسومات التخطيطية والمعمارية هي اللغة التعبيرية للمضمون والمحتوى النظري والفلسفي للدراسة، كما أنها الإطار البارز الذي يعكس الفكرة لجميع أفراد المجتمع، بكل ثقافاته أو تركيباته ببساطة ودون إطالة أو تعقيد، سواء منهجي أو أكاديمي (وقد راعت هذه الدراسة فلسفة النشر في هذه المجلة، التي تقوم على التثقيف وطرح الفكر لجميع قطاعات المجتمع دون إسهاب مخل أو تعقيد ممل).

- تجسيد الرؤية النظرية وإبرازها في شكل مرئي ومنظور، وهذه الأشكال هي أمثلة تطبيقية فقط؛ لأن العمارة الخضراء والتنمية العمرانية اللتين تتعرض لهما الدراسات ذواتا مساحة كبيرة من الفكر النظري والمشروعات التطبيقية والتنفيذية المحلية أو العمالية، لذلك فإنها تراعي المساحة المخصصة للنشر.

- تعكس هذه الأشكال بعض عناصر العمارة الخضراء والتنمية العمرانية المستدامة، من خلال الاتزان الطولي والأفقي للوحدة التخطيطية، وعلاقتها بالفراغ، وتوافق المداخل والمخارج، واستخدامات الأراضي، كما أنها صورة لمجموعة من المفاهيم التي تعرضت لها الدراسة، مثل تحقيق الهوية الثقافية، واحترام البيئة المناخية والاجتماعية، ومراعاة الظل والنور والإضاءة والحركة والإنسيابية، وتوجيه الكتل البنائية، ومراعاة الظروف والتغيرات البيئية، بما يخدم الإنسان والمكان (الأشكال ١ و٢ و٣).

- تجانس الوحدة التخطيطية الموديلية لتحقيق التوافق بين الكتلة والفراغ للوحدة الصغرى،

وهي المبنى (الأشكال ٤ و٥ و٩)، وهي من تصميم الباحث لمشروع التعميم الإسكاني بدولة الكويت، الحاصل على الجائزة الأولى والميدالية الذهبية للمشروعات العمرانية المنفذة في الوطن العربي - جامعة الدول العربية - القاهرة عام ١٩٩٨م.

- الملاءمة والمواءمة وبساطة التشكيل واحترام التقاليد والتراث المجتمعي للفرد والبيئة المحيطة، أو بمعنى آخر مراعاة الموقع والموضع للمجتمع العمراني (الشكلان ٦ و٧).

- احترام المقياس الإنساني والتفكير والحوار مع المصمم، وهو ما يعكس المشاركة المجتمعية والثقافة العمرانية (الشكل ٨). كما أن الانكماش والتمدد التخطيطي للوحدة التصميمية يعكسهما الشكل (٩)، وذلك بتأكيد التوافق والتجانس بين الكتلة والفراغ وجمال التشكيل والحركة والعلامات البصرية الواضحة وممرات المشاة التي تُجسَّد في الشكلين (٧ و٩).

- الشكلان (١٠ و١١) يبرزان كيفية حماية الأساسات ومراعاة مصادر الرطوبة والمؤثرات الطبيعية والصناعية للوحدات الإنشائية، وألا يكون التشجير عقبة في تنسيق وتجميل المواقع والفراغات (الشكلان رقم ١٢و١٣)، تعكس تجانس التكوين التخطيطي والمعماري لعناصر الاستخدام (الإنسان وثقافته - الخصوصية - أثاث الفراغ - التشجير - الحركة - الأمان والهدوء والراحة - الإضاءة الطبيعية - الاتزان بين الكتلة والفراغ، وبالتالي تحقيق الوظيفية والجمال - الواجهات والبروزات - الفتحات - الملمس - الذوق العام - البساطة).

العمارة الخضراء تعكس المشاركة المجتمعية وثقافة التطوير ووسائل التنفيذ، وهي ما تعكسها الأشكال (١٤ و١٥ و١٦) أما الشكل (١٧)، فيعكس استخدامات الأراضي بما يتوافق ويحترم عناصرها، وهو عبارة عن تصوير لتوجيه الوحدات والاستفادة القصوى بالموارد الطبيعية المتوافرة، مثل المياه الطبيعية أو توفير الإضاءة الطبيعية والظلال للفراغات وتوافق المباني العامة مع المناطق السكنية.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

العمارة والشمس

د. عدنان عبدالله حريش العنزي (*)

مقدمة

إن الشمس آية عظمى من آيات الله، كانت ولا تزال لها التأثير البيئي الأكبر في الخلق في كوكبنا. هناك ثلاثة تأثيرات مهمة في العمارة الشمسية خلال العصور الحضارية المختلفة. اثرت مجتمعة في التجربة الإنسانية، في فن وهندسة العمارة خلال العصور الحضارية المختلفة، التي أدت إلى صقل التجربة الإنسانية ووصولها إلى ما هي عليه في العصر الحالي.

يمكن تلخيص هذه التأثيرات في ما يلي: ١ - البعد الإنساني والتاريخي، ٢ - البعد الأدبي، ٣ - البعد العلمي، هذه الأبعاد الثلاثة أدت مجتمعة إلى ظهور تطبيقات رائعة وجديرة بالذكر من العمارة العالمية والمحلية. سوف أقوم أولا بشرح الأبعاد الثلاثة سالفة الذكر، ثم أتطرق إلى بعض الأمثلة العالمية والمحلية لعمارة الشمس.

أولا: البعد الإنساني والتاريخي

يشمل هذا البعد المحور الفطري والديني والحضاري لبعض التجارب الإنسانية في الحضارات السابقة، وقد شاء الله أن أضع جميع هذه المحاور ضمن البعد الإنساني والتاريخي، وذلك لتشابهها وتقاطع محاورها.

لقد تأثرت جميع الشعوب والأديان بحركة الشمس منذ بدء الخليقة، فنجد أن الشمس قد ذكرت في القرآن الكريم في عشرات من الآيات القرآنية، التي توضح عظمة الشمس كآية من آيات الله في خلقه، فقد قال عز من قائل وأقسم بالشمس إذ قال ﴿والشمس وضحاها﴾ (سورة الشمس، آية ١). كما نجد أن رب العزة يصف نفسه تارة برب المشرق والمغرب

(*) أستاذ مساعد - قسم العمارة - كلية الهندسة والبترول - جامعة الكويت - دولة الكويت.

﴿قال رب المشرق والمغرب وما بينهما إن كنتم تعقلون﴾ (سورة الشعراء، آية ٢٨) وتارة برب المشرقين والمغربين ﴿رب المشرقين ورب المغربين فبأي آلاء ربكما تكذبان﴾ (سورة الرحمن، آية ١٧)، وتارة أخرى برب المشارق والمغارب ﴿فلا أقسم برب المشارق والمغارب إنا لقادرون﴾ (سورة المعارج، آية ٤٠). وبغض النظر عن التفسير العلمي لهذه الآيات الكريمة، التي قد تعني وجود مشرق ومغرب مختلف لكل يوم في السنة الشمسية، إلا أنها، وبما لا يعتريه أي مجال للشك آية عظمى من خلق الله، لدرجة أن الله سبحانه وتعالى قد ذكر في محكم كتابه العزيز أن سيدنا إبراهيم قد جادل قومه ليرشدهم الى حقيقة وحدانية الله عز وجل، عندما ادعى عبادة القمر والشمس حين قال: ﴿فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربي فلما أفل قال لئن لم يهدني ربي لأكونن من القوم الضالين. فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربي هذا أكبر فلما أفلت قال يقوم إني بريء مما تشركون﴾ (سورة الأنعام، الآيتان ٧٧ و٧٨).

ولذلك فإنه من الطبيعي أن يترجم الإنسان الفطري مدى انبهاره بمعجزة الشمس وحركتها المتغيرة في بناء مساكنه كما هي الحال عند سكان الصحراء من مواطني أمريكا الأصليين، وكما هي الحال عند سكان بادية الجزيرة العربية، حيث يقومون بتوجيه خيامهم نحو جهة الجنوب، حتى تستفيد بقدر المستطاع من الشمس المنخفضة في الشتاء، وتتقي بسهولة الشمس العالية في الصيف، وقد لوحظ أن هنود الأنسازي (Anasazi native american) في أمريكا الشمالية (Mesa Verdi, Colorado, USA) استغلوا منشآت الجبال الطبيعية، التي لها واجهة جنوبية طبيعية للغرض نفسه، الذي أراده عرب الصحراء كما هو موضح في الشكل(١)، الذي يدل على دراية بدهية بحركة الشمس وعلاقتها البيئية بالمساحات والأفنية من قبل الإنسان الفطري.

أما تأثيرها الثقافي في الشعوب فنجده يتبدى في مظاهر شتى عند العرب في الجاهلية، فالشمس هي المرأة وما توحي به من معاني الأنوثة والأمومة، وما ترمز إليه من خصوبة في عالم الجدب والمحل، ولذلك مثلوها في شكل امرأة عارية (عجينة، ٢٠٠٥). وهي الفرس، وقد كانوا يهدون إليها صورة الفرس نذرا، كما هو عند قدماء المصريين، حيث إنهم أظهروا هيكل الشمس وفي وسطه فرس من جوهر أزرق عليه صورة الشمس من ذهب أحمر (عجينة، ٢٠٠٥). ومن الغريب عند العرب أن يقرن عقر الخيل بالشمس، كما يذكر في قصة سيدنا سليمان والخيل الخضر التي خرجت من البحر، وهذا ما يفسر تسمية الشمس بذكاء، والخيل بالمذكيات، كما يذكر في المثل الجاهلي عن داحس والغبراء، الذي قيل فيه: «جري المذكيات غلاب» (عجينة، ٢٠٠٥). ولقد سمى العرب الشمس بالجارية والغزالة، فهي إذن تنتمي إلى جنس الإناث الذي يمثل الجمال والرقة. ولذلك اقترنت الشمس بالخطاب الشعري الجاهلي في وصف النساء، كما قال امرؤ القيس:

ومــــاذا عليــــه أن ذكــــرت أوانســــا

كــغــزلان رملٍ في مــحــاريب أقــبــال

(عجينة، ٢٠٠٥)

وكما قال طفيل الغنوي:

غَــرُوبٌ كــأن الشــمسَ تحت قناعــهــا

إذا ابتـــســمت أو ســـافــرا لم تبــسم

(عجينة، ٢٠٠٥)

وكما قال عنترة:

إذ تســتــبــيــك بذي غــروبٍ واضحٍ

عــــذبٍ مــقــبــلة لذيذ المطعم

(الفاضلي، ٢٠٠١)

ولكن من أجمل ما قيل في الشعر الجاهلي عن الشمس هو ما ذكره طرفة بن العبد إذ قال:

ســفــتــه إياة الشــمس إلا لثــاته

أُسف ولم تكدم عليــــه بإثمــــد

ووجــــه كــأن الشــمس ألقت رداءها

عليــه نقي اللون لم يتــخــدد

(الفاضلي، ٢٠٠١)

كذلك وجدنا كثيرا من الشعوب في الحضارات الإنسانية القديمة والغابرة تقوم بعبادة الشمس، بل وتقوم ببناء معابد ضخمة لتأليهها، كما فعل العرب في العصور الغابرة، إذ ذكر القرآن الكريم أن قوم سبأ ألّهوا الشمس كما قال عز من قال **﴿وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله﴾** (سورة النمل، آية ٢٤). وقد ذكر البعض أن العرب عبدوا الشمس في الجاهلية، قبيل الإسلام، وبنوا اللات معبدا لتأليهها (عجينة، ٢٠٠٥). كما هي الحال عند قدماء المصريين والإغريق أيضا، بل والحضارات القديمة في أوروبا وأيرلندا خصوصا، فقد عبد المصريون القدماء الإله رع وبنوا معبد أبو سمبل، الذي يمثل دراما شمسية منقطعة النظير؛ تتمثل في سقوط الشمس في نهاية الممر على وجه أربعة تماثيل للآلهة في يومي ٢٢ أكتوبر و٢٢ فبراير من كل عام، كما هو موضح في الشكل (٢)، وهذا في حد ذاته يمثل فهما عميقا لحركة وزوايا الشمس. ونجد أيضا أن الإغريق قاموا بعبادة الإله أبولو وبنوا له معابد ضخمة، كما هي الحال في جزيرة كريت. ونجد أيضا مباني الحجارة الضخمة (Stonehinge) في سالزبري في بريطانيا (Salsbury, England)، حيث قام قدماء الشعوب في هذه البلاد ببناء معبد لعبادة الشمس، يتمثل بالدقة المتناهية حيث تشرق الشمس بين عمودين في يوم الانقلاب

الصيفي (Tabb,1984)، ويتمثل الفهم العميق لحركة الشمس عند قدماء الشعوب التي قطنت أيرلندا حيث يوجد معبد نيوقرنج (Newgrange, Ireland)، فقد قام من بناه بعمل حساب دقيق لشروق الشمس لفترة ١٧ دقيقة داخل المعبد في يوم الانقلاب الشتوي، كما هو موضح في الشكل (٣).

أما بالنسبة إلى التأثير التاريخي الحضاري، فعلاوة على ما ذكرناه بالنسبة إلى قدماء المصريين نجد أن حضارة بلاد الرافدين استفادت من معرفتها بحركة الشمس في بناء المدن ذات التخطيط الشمسي، فنجد أن مدينة أربيلا خططت مع الأخذ بنظر الاعتبار الواجهات الجنوبية للمباني، مع بناء الأروقة والأحــواش أو الأفنية الداخلية، وكذلك كانت الحال في حضارة الهند القديمة، كما هي الحال في مدينــة الموهنجو دارو (Mohengo Daro, Indus Vally) في وادي الأندوس في البنجـاب، كـمـا هو مـوضح في الشكل (٤)، ونجد أن الأمر أصبح أكثر وضوحا في حضارة اليونان القديمة، كما هو واضح في مــدينة بريني (Prene) وأولينثس (Olynthus)، حــيث طبق الإغــريق أفكار الفلاسفة العظام مثل فيتروفيوس (Vitruvius) وسقراط (Socrates) في العمارة، ونقرأ مثلا لفيتروفيوس أن العمارة الناجحة هي العمارة التي تتأثر بالتغييرات المناخية المختلفة، كما هو مقروء في عباراته الشهيرة التي ذكرها في كتابه المعروف عن العمارة التي ذكر فيها: «أن بعض تصاميم المنازل قد تكون مناسبة لمصر، بينما يصلح الآخر لإسبانيا، بينما يختلف الثالث لروما ..»فإنه من الواضح أن تصميم البيوت يتبع الاختلاف المناخي، (Lechner, 1990)، ويجب أن نوضح هنا أيضا أن الفيلسوف اليوناني العظيم سقراط قد وضح أهمية الواجهات الجنوبية في المباني فقال: «إن الشمس تقتحم مساحات البيوت ذات الواجهات الجنوبية في فصل الشتاء، بينما تكون الشمس عالية في الصيف، حيث يخلق السقف الظل» (Tabb, 1984) وتوضح هذه العبارة الفلسفية أفضلية الواجهات الجنوبية في العمارة الشمسية، واللافت في هذه العبارة أنها يمكن إثباتها رياضيا كما سيأتي ذكره لاحقا. وقد تأثرت العمارة اليونانية كثيرا بعمارة الشمس وبأفكار فلاسفتهم كسقراط وفيتروفيوس، وقد بدا هذا التأثر جليا في تخطيط المدن، كما هو واضح جليا في مدينتي بريني وأولينثس، حيث إن التخطيط اعتمد على توفير واجهات جنوبية لكل منزل في المدينة، كما هو موضح في الشكل (٥).

وقد يطول الكلام هنا عن العمـارة اليونانيـة، ولكن من المهم القول إنها أثرت كثيـرا في حضارة الرومان في العمارة؛ فنجد على سبيل المثال أن الرومان استفادوا من الطاقة الشمسية في بناء الحمـامات، كما هـو واضــح في حمـامات بومبــي (Pompeii) وكاراكولا (Caracolla) في هرقليه (Herculunium) الشهيرة في القرن الأول قبل الميلاد.

وهكذا نجد أن الحضارات السابقة قد تأثرت كثيرا بعمارة الشمس، إلى أن يصل بنا المطاف إلى الحضارة الإسلامية التي طبقت عمارة الشمس في كل مسكن، من خلال بناء الأفنية الداخلية في المساجد والمدارس وحتى البيوت البسيطة، مع تصغير النوافذ المطلة على الخارج وتوجيه الانتباه نحو الأفنية الداخلية بخلق بيئة جميلة وهادئة ومريحة في الداخل، كما هو واضح في البيت الكويتي القديم، وهناك أمثلة كثيرة في الكويت يمكن مشاهدتها كما في بيت السدو وبيت البدر وكذلك في بيت لوذان. ومما هو جدير ذكره أن المسلمين هم أول من استخدم الواجهات الذكية لعلاج تأثير الشمس في المساحات الداخلية، كما هي الحال في غرناطة، حيث إنهم عالجوا استعمال الزجاج بطريقة تقلل من تأثير الحرارة المصاحبة لدخول الشمس مع الاستفادة من الإضاءة الشمسية (Elkadi, 2001)، كما هو موضح في الشكل (٦). واحب أن الفت انتباه القارئ الكريم إلى ان استعمال الزجاج في عمارة الشرق الأوسط، وهي موطن اكتشاف الزجاج، استغرق آلاف السنين، ولم يستخدم إلا بعد معالجة المشاكل البيئية المصاحبة لدخول أشعة الشمس كالحرارة والوهج المسببين لجهد العين.

أما بالنسبة إلى العمارة الحديثة فمع اقتراب الثورة الصناعية، نجد انه حدث إهمال لعمارة الشمس والعمارة البيئية عموما، فلم يعد هناك هاجس التجانس بين المبنى والبيئة ولا حتى الاهتمام بعلاقة نمط الحياة بالعمارة. فمن أنماط هذه العمارة ما يسمى بالعمارة الدولية (International Style) التي تشكلت بسبب تغير نمط الحياة، ونشوء طبقات البورجوازية، ومن هنا جاء رجل الأعمال الذي فرض وما زال يفرض نمط حياة معينا، اثر وما زال يؤثر في العمارة في الكويت والعالم العربي (فياض، ٢٠٠٥).

ومن اللافت للنظر أن العمارة الدولية قد تغلغلت حتى في الأوساط السياسية العالمية، فنجد على سبيل المثال أن مبنى الأمم المتحدة في نيويورك يعبر عن نمط معماري دولي، ينعدم فيه التجانس بين الشكل المعماري والبيئة. فهذا المبنى، الموضح في الشكل (٧)، ذو واجهات ضخمة على الشرق والغرب، مما يؤدي إلى الإفراط في استهلاك الطاقة في التكييف. هذا وقد حدثني أحد أصدقائي الذين عملوا في هذا المبنى لبعض الزمن، وهو الدكتور فخري شهاب، عن مدى الإرهاق الذي كان يشعر به بسبب ضعف أداء التكييف، لدرجة خروج بعض الموظفين قبل نهاية العمل. والملاحظ لتوجيه هذا المبنى (انظر الشكل ٧)، أن تدويره (المبنى) ٩٠ درجة سيؤدي إلى نجاح تام في تبني عمارة الشمس، مما يسبب توجيه الواجهات الزجاجية الضخمة نحو شمس الجنوب والشمال، وهو ما سيسبب حتمية توفير حمل التكييف وزيادة معايير الراحة.

إن المهتم بواقع العمارة الحديثة يجد ان نزعة الاقتباس تكاد تكون هي السائدة في الواقع المعماري الحديث، أما مدى نجاح هذا الاقتباس فيحدده مدى العلاج البيئي الذي قام به

المصمم، كاختيار الموقع المناسب والتوجيه الجيد والتظليل مع استعمال المواد المناسبة. ولذلك يجد المتابع للعمارة الحديثة أن هناك طيفا من النماذج والأساليب والأشكال المعمارية، حسب معالجتها وتأثرها بالمعطيات المناخية.

هذا الطيف يمكن وصفه وتوضيحه بثلاثة مبان عالمية وهي السيجرام (Seagram Building) لميس فاندوراه (Mies van der Rohe) والموضح في الشكل (٨)، وهو يمثل التطرف والابتعاد عن التأثر الشكلي بالظروف البيئية والمناخية، ومن الملاحظ أن هذا المبنى أنشئ عام ١٩٥٣، ويعتمد كليا على البيئة الصناعية في توفير ظروف الراحة للسكان. هذه البيئة الصناعية تتمثل في الاستعمال المفرط للطاقة الكهربائية للإضاءة والتكييف، والتي كان من الممكن تقليلها بشدة لو كان المصمم أخذ في الحسبان الاعتبارات البيئية والمناخية في أثناء المرحلة المبدئية من التصميم. أما الوسطية في تبني الشكل والأداء المعماري للظروف المناخية والبيئية فيمثلها مبنى اللاركن (Larkin Building) لفرانك لويدرايت (Frank Lloyd Wright) كما هو ظاهر في الشكل (٨). هذا المبنى بُني عام ١٩٠٤ ويعتبر أول مبنى مكيف في العالم، فقد استغل المصمم التكييف المائي (Evaporative cooling) لتوفير معايير الراحة. أما مدى تأثر هذا المبنى بالبيئة فيمثله الاستغلال للإضاءة الطبيعية وإغلاقه المحكم عن التلوث الخارجي، حيث إن المبنى يوجد بالقرب من مصدر للتلوث الجوي (Moore, 1993).

المبنى الثالث، الذي جعل به المصمم الظروف البيئية هي المسبب الرئيسي للشكل النهائي للمبنى، هو الوين رايت (Wainwright Building)، للويس ساليفان (Louis Sullivan)، الذي يظهر في الشكل (٨)، وهو أسس عام ١٨٩٠. ففي هذا المبنى حز أو قص اختاره المصمم لزيادة التهوية والإضاءة الطبيعية لرفع كفاءة ومعايير الراحة (Moore, 1993).

ثانيا: البعد الأدبي

إن التأثير الأدبي في عمارة الشمس يتمثل في الأعمال الشعرية والفنية التي أنجزها عظماء الشعر في الحضارات المختلفة، التي شكلت تحديا كبيرا للمعماريين، هذه الإنجازات الشعرية في وصف الطبيعة والشمس كثيرة. هذا وقد ذكرت مسبقا في المحور الثقافي بعض المقتطفات الشعرية التي قالها بعض الشعراء العرب في الجاهلية، والتي قرنت الشمس بالأنوثة والجمال والرقة، ولذلك اقترنت الشمس بالخطاب الشعري الجاهلي في وصف النساء، وكان أجمل ما قيل في اقتران جمال المرأة بالشمس هو ما قاله طرفة بن العبد في وصف حبيبته خولة في معلقته المشهورة كما ذكرته سالفا:

ووجـــه كـــأن الشـــمس ألقت رداءها
عليـــه نقي اللون لم يتـــخـــدد

(الفاضلي، ٢٠٠١)

ولكنني اخترت أن أفصل بين الشعر في المحور الإنساني والشعر في المحور الأدبي لسبب اقتران اللاحق بوصف تفاعل الشمس بالطبيعة، وعلاقته بوعي المكان وإمكان مقارنة فن الشعر الصوتي بالفن المعماري ذي الطبيعة البصرية. فنجد أن عظماء الشعر العربي كالمتنبي وصفوا علاقة الشمس بالطبيعة بطريقة صوتية وشاعرية مرهفة كما قال المتنبي:

فسرت وقد حجبن الشمس عني
وجئن من الضياء بما كفاني
وألقى الشمس منها في ثيابي
دنانيرا تفر من البنان

(ديوان المتنبي)

فإن البيتين السالفين يصفان علاقة الشمس بحركة الإنسان تحت الأشجار الكثيفة، التي سبب تداخلها مع الشمس سقوطها على جسده كالدنانير الذهبية، التي كانت تهرب من أنامله. هذه الصورة الشعرية تصف فراغا في منتهى الجمال والراحة، كما قد يتضح في الشكل (٩)، فهي توضح تجربة متعددة الأبعاد بين الإنسان والفراغ والبيئة المحيطة، مبينة وعيا وإدراكا مفرطين بالمكان الذي نقل به الشاعر إحساسه بالسعادة والحرية. وتدل أيضا على معرفة شاعرنا المتنبي بالواقع الذي كان يدركه في أثناء سفره إلى فارس، ومروره بشعب بوان، الذي فضله على بقية الأماكن، كما فضل الربيع على بقية الأزمنة، إذ قال:

مغاني الشعب طيبا في المغاني
بمنزلة الربيع من الزمان

حينئذ تحركت قريحته وأطلق العنان لحسه المرهف لوصف علاقة الشمس بالمكان والفراغ الذي تحتويه هذه الطبيعة.

هذه الصورة الشعرية التي نقلها الشاعر تخلق تحديا واضحا للمعماريين لكي يحاكوا علاقة الشمس بالإنسان وبالفراغات والمسطحات البنائية، بحيث تخلق صورة فنية ضمن سياق علمي يوفر الراحة والسعادة، كما نجح شاعرنا المرهف المتنبي في وصف سعادته، إذ حركت الصورة الجمالية شاعريته المرهفة، حتى أنه خاف أن تهرب فرسه الأصيلة من شدة جمال الطبيعة، عندما قال في القصيدة نفسها:

طبت فرساننا والخيل حتى
خشيت وإن كرمن من الحران

ولا يفوتنا في هذا الصدد أن نوضح مبالغة شاعرنا المتنبي في خوفه من هروب الخيل الأصيلة التي ذكر أنها تكرم عن الهروب، ولكن الشاعر هنا نجح في خلق دراما شعرية لإيصال الفكرة التي يمكن تمثيلها في دراما شمسية في العمارة، كما هي الحال في أي فكرة معمارية

درامية أخرى، فمن الواضح أن النجاح المعماري الشاعري يكون في خلق توبوفيليا توفر علاقة طبيعية بين الشكل والنور والظل والتضاريس (Tuan,1977). هذه العلاقة لابد أن توفر حسا بالتكامل والجمال والجلال ليخلق مشهدا جذابا للأبعاد الحسية المختلفة، كالنظر واللمس والإحساس بالحرارة والرطوبة والزمن (Fitch and Bobenhausen, 1999).

ثالثا: المحور العلمي

إن التأثير العلمي كان له أثر كبير في تطوير عمارة الشمس في العصر الحديث، ومع أن حساب زوايا الشمس كان معروفا منذ زمن قدماء المصريين والبابليين، إلا أن فهم مسار الشمس من قبل العلماء والعامة أخذ مراحل كثيرة إلى يومنا هذا، حيث إن لطلبة العلم في هذا العصر فرصا هائلة لمعرفة أدق الحسابات الشمسية، التي على أساسها يستطيع المعماري أن يصل إلى التصميم الأمثل، وقد بدأ هذا العلم بالتطور السريع منذ عصر النهضة، وتحديدا بنظرية العالم البولندي نيكولاس كوبرنيكوس (Copernicus) في عام ١٤٥٣م، التي توضح نظرة مخالفة لعقيدة الكنيسة، الجدير ذكره أن نظرية كوبر نيكوس تعتمد في جلها على أعمال المسلمين والإغريق الذين سبقوه بمئات السنين، وهذه النظرية تفترض دوران الكواكب حول الشمس، وكذلك تفترض أن الكواكب الأبطأ لها مدارات أبعد عن الشمس.

ولكن ما يهمنا في هذا الصدد هو أن العلم الهندسي وصل إلى التطور الذي نحن بصدده الآن، الذي يؤهل المعماري لمعرفة أدق الأمور في هندسة وعمارة الشمس، حيث إن أي طالب عمارة يستطيع أن يعلم المسارات اليومية المختلفة للشمس، وتأثيرها في مسطحات وظلال المباني، كما أننا نستطيع أن نقدر كمية الطاقة الشمسية الساقطة والمتغلغلة داخل المباني، والتي لها تأثير مباشر في عامل الراحة واستهلاك الطاقة، والتأثير العلمي يتضمن أيضا الاختبارات وبرامج الكمبيوتر التي تتيح للمعماري والمهندس تجريب أساليب وطرق وأشكال مختلفة، لم تكن متاحة حتى منذ عشر سنوات سابقة، وهذا الجانب من التطورات لا يترك للمعماري أي عذر لعدم استغلال هذا الأدوات الدقيقة من التطور الحضاري للإنسان. وهناك أمثلة كثيرة من أعمال طلاب قسم العمارة في جامعة الكويت، استغل فيها الطلبة الأساليب العلمية الحديثة لهندسة وعمارة الشمس في الوصول إلى الشكل النهائي للتصميم. كما هو موضح بالشكل (١٠)، الذي يوضح استخدام طلبة قسم العمارة بجامعة الكويت للجهاز الشمسي، لتجربة الظل والظلال على مسطحات المباني المختلفة، واستعمال أجهزة الحاسوب لمحاكاة استهلاك الطاقة وحركة الشمس أيضا، ولا أحب أن يفهم القارئ أن هذه الأساليب العلمية تحد من موهبة المعماري، بل يجب أن تستخدم كأداة لتجربة أشكال وأساليب جمالية مختلفة في وقت قياسي.

هذه الأدوات الجديدة لم تكن متوافرة في السابق، وقد تكون أحد أسباب تطور المنظور الجمالي في العصر الحديث. وقد ساعدت هذه الأدوات على فهم التصرف الحراري والنظري للأشكال المعقدة في العمارة، كما هو موضح في الشكل (١١)، الذي يوضح أحد الأشكال المثلى لتوفير الطاقة في المباني المكتبية. كما استعمل طلبة قسم العمارة بجامعة الكويت الجهاز الشمسي وبرامج كمبيوتر مختلفة لدراسة حركة الشمس، ومحاكاة استهلاك الطاقة في المباني السكنية في الكويت، كما هو موضح في الشكل (١٢).

وأحب أن أوضح أن استعمال الأساليب الرياضية / الهندسية (Geometry) في حساب زوايا الشمس وكمية الأشعة الساقطة على مسطحات البناء قد يكون من الضروري بمكان في بعض الحالات، التي لا يستطيع أي متخصص أن يفهم بدهياتها. وأنا أعتقد أن الأسلوب الرياضي هو الأسلوب الأمثل لجعل المعماري يصل إلى استيعاب وتقدير فكرة عمارة الشمس، ومن ثم الوصول إلى بدهيات العلاقة الفلسفية بين البيئة والفراغ المعماري. فعلى سبيل المثال، يمكن ببساطة إثبات عبارة سقراط الفلسفية، التي ذكرتها سالفا، والتي تبين أفضلية الواجهات الجنوبيه، بأسلوب رياضي بواسطة الحاسوب، كما هو موضح في الشكل (١٣)، الذي يمثل شكلا بيانيا لكمية الطاقة الشمسية اليومية الساقطة على الواجهات المختلفة في مدينة الكويت، أو أي مدينة تقع على خط عرض ٢٩ درجة. هذا الإثبات الرياضي يفسر المنظور السقراطي الفلسفي لعمارة الشمس، وأثبت بالدليل القاطع أن الواجهات الجنوبية تحصل على النصيب الأكبر من أشعة الشمس في الشتاء، وذلك بسبب زوايا الشمس المنخفضة وكثرة وقت تعرضها لهذه الأشعة، بينما تكون (الواجهات الجنوبية) أقل عرضة للشمس بكثير في فترة الصيف، وذلك بسبب ارتفاع زوايا الشمس، وما تؤدي إلى تقليل كمية الإشعاع اللحظي واليومي على السواء.

وهنا أود أن أؤكد أن الفكر الرياضي / الهندسي لعمارة الشمس لا يمكن تبنيه بمعزل عن الفكر الجمالي المجرد، الذي سيؤدي حتما إلى نتاج معماري أصم وغير متكامل. لذلك، فإن أهمية تبني تأثير الشمس في الشكل المعماري من وجهة نظر إنسانية وأخلاقية تتمثل في نقل الحس المرهف للمعماري كفنان، ونقل الحس الهندسي المعماري كرجل أخلاق وبيئة واقتصاد في توفير الطاقة والمساهمة في تقليل الاحتباس الحراري والتلوث. فقد أصبح من البدهي والمعلوم في الأوساط العلمية والسياسية تأثير التصاميم البيئية السيئة، والتي تعكسها العمارة اللاأخلاقية المتمثلة في العمارة الدولية، على ظاهرة الاحتباس الحراري المصاحبة للتلوث الناتج عن الحرق اللامعقول للوقود، كما هو موضح في الشكل (١٤).

ويجب أن أؤكد هنا أن أساسيات الجمال الهندسي في عمارة الشمس تلخصت في أفكار بعض الكتاب والفلاسفة في العصر الحديث، كما وضحها جيمس ماريستون فيتش (James Maritson Fitch) حيث قال:

«إن التغيير في العوامل الفيزيائية يجب أن يتعدى حدود الحوائط لرفع كفاءة الراحة في المباني» (Fitch and Bobrnhausen, 1999).

والمقصود بهذه العبارة هو أن يقوم المصمم بدراسة تأثير الدمج بين الأنظمة المعمارية المختلفة، التي ستؤثر في الشكل النهائي، في الأداء الحراري في أكثر من سياق اقتصادي وموقعي وجمالي. والواضح في هذه الفلسفة هو حتمية الحاجة إلى التجربة الجمالية في أكثر من سياق هندسي. لذلك يجب أن يعي المتابع لظاهرة العمارة الثقافية حاجة المعماري إلى الثقافة الهندسية المتطورة، التي تمكنه من توظيف الأنظمة الهندسية المتناقضة في سياق جمالي متناغم مع البيئة الداخلية والخارجية للمبنى.

أما رالف نولز (Ralph Knowles)، الكاتب والمعماري الأمريكي الشهير، فقد بين فلسفته للجمال إذ قال: «مع أنه من الحقيقة أن التصميم يعتمد على الخيال، فإن الخيال بحد ذاته يجب أن يتبع مرجعيات تعتمد على مصداقية آخر ما توصل إليه العلم» (Fitch and Bobenhausen, 1999) وما يقصده المعماري نولز هنا هو استعمال آخر ما توصل إليه العلم من نماذج رياضية/هندسية واستغلال الحاسوب لمعرفة تأثير العوامل البيئية في أشكال مسطحات البناء المختلفة، ومن ثم تأثير ذلك في السياق الجمالي، الذي بدأ بالخيال المؤطربمنطق آخر ما توصل له العلم. وهنا يجب أن أؤكد أن هذه الفلسفة تقترح وجود أصل الجمال الفني والمرضي في الوظيفة المعمارية (Functional Effectiveness).

أما مارسيل بروير (Marcel Breuer) فقد قال: «إن أداة تظليل المبنى يجب التعامل معها كأداة جمالية معمارية توضح شخصية المبنى والمعماري على حد سواء؛ بحيث يمكن قياس وجودها في المبنى بوجد العمود الدوري (Doric column) في العمارة اليونانية» (Lechner, 1990).

هذه الفلسفة الجمالية تعبر عن الهوية المعمارية التي وفرتها أداة التظليل(Shading Device)، التي تعيد إلى الأذهان الشخصية المعمارية للمبنى، وفي بعض الأحيان للمصمم على السواء. ويمكن التحدث عن مبان كثيرة ذات هوية واضحة قامت فيها أداة التظليل بالدور الرئيس في رسم هذه الهوية، كما هي الحال في العمارة الإسلامية في مصر، حيث قامت المشربية بالدور الفاعل في رسم هويتها، كما هو موضح بالشكل (١٥). وأذكر في هذا الصدد أن بعض أدوات التظليل هذه تركت بصمات واضحة لطرز معمارية مقرونة بأصحابها، ونجد هذا في أعمال المعماري الفرنسي لي كوربوسيير (Le Courbousier)، خاصة أعماله المشهورة في مدينة شانديجار الكشميرية، حيث استخدم كاسرات الشمس التي أسماها brise-soleil، (الشكل ١٥)، وقد أصبح استعمال كاسرات شمس لي كوربوسيير لغة معمارية في كثير من المباني في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي في دولة الكويت، كما هو واضح في حرم جامعة الكويت - الخالدية، الموضح في الشكل (١٦)، والتي تظهر أيضا تشابها كثيرا مع عمارة ريتشارد نيوترا (Richard Neutra).

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

أمثلة عن عمارة الشمس في العمارة الحديثة

يستعرض هذا الجزء من البحث إنجازات كبار معماريي العصر الحديث في عمارة الشمس، ولا أريد أن أستعرض أو أخوض في الجمال المعماري لهذه الأمثلة، ولكنني بصدد عرض بعض الأفكار المعمارية، التي تتبنى التكامل بين المؤثرات البيئية، التي تمثلها الشمس، والشكل المعماري للمبنى، وهناك أمثلة لمبانٍ في العالم كان للشمس الدور الرئيس في صياغة شكلها، كما هو جلي في أعمال لي كوربوسِيير (Le Courbousier) وريتشارد نيوترا (Richard Neutra) وأوسكار نيميار (Oscar Niemeyer) وبول رودولف (Paul Rodolph)، وآي إم باي (I. M. Pie).

١ - لي كوربوسيير

أعمال لي كوربوسيير في عمارة الشمس واضحة في تصميمه لمدينة شانديجار الكشميرية، التي استخدم فيها الظل كمادة وليس كنتيجة، كما هو موضح في الشكل (١٧). والمعروف عن لي كوربوسيير أنه اهتم بعمارة الشمس، وجعلها مهمة معمارية بحتة كما استعرضها في عبارته المشهورة: «إن الاهتمام بالشمس مهمة العمارة الحديثة». فقد استعمل أداة الظل لإبراز الهوية المعمارية نتيجة للحاجة الوظيفية. فقد أوضح ثنائية العلاقة بين النور والعتمة، التي توضح قوة الكتلة والفراغ. فالشمس يجب استثمارها حتى لو كانت مصدر تهديد بصيف الصحراء. فالحوائط في مباني لي كوربوسيير لم تكن مجرد عنصر إنشائي بحت وواجهات صماء، ولكن كانت عنصرا تعبيريا وجماليا، كما هو موضح في استعماله لعناصر التظليل المسماة brise-soliel؛ ولا يفوتني في هذا السياق أن أذكر برسمة لي كوربوسيير الشهيرة، التي بيّن فيها الشمس بوجهين، فهي صديقة في جزء من العام، وخصم في جزء آخر منه، الظاهرة في الشكل (١٨).

وقد اخترت أن أضرب مثالا آخر لعمارة لي كوربوسيير الشمسية، موضحا بتصميمه لدير Monistry كما هو موضح في الشكل (١٩). هذا المبنى يحاكي الشمس بقوة وقد طوعه المصمم بطريقة صريحة وواضحة، ولكن يجب أن أذكر هنا أن نوع العمارة قد خدم المصمم كثيرا في خلق هذا التعبير الدرامي. وقد انتهز المعماري هذه الفرصة، التي قد لا يحصل عليها في المباني النمطية والتجارية، والتي يكون للمالك تدخل شديد بسبب رغبته في العوائد المالية السريعة، وهذا دليل على إحساس لي كوربوسيير بالتزامه المهني، عندما وظف المبالغة في موضوع عمارة الشمس رمزيا ووظيفيا. وقد تجلت هذه المبالغة في إمالة الواجهة الجنوبية باتجاه الأرض، لكي توفر التظليل الذاتي للمبنى، وتقلل من وقع الشمس عليها، وبذلك كسب حالة درامية من الظل والنور والشكل والفراغ. ولو أعدنا النظر في الحل الرياضي/ الهندسي للشكل المعماري لهذا المبنى لوجدناه الحل الأمثل للتظليل الذاتي. وهناك أمثلة أخرى استخدم فيها الفكرة نفسها، كما هو واضح في أعمال آي إم بي (I.M.Pie) والموضحة في الشكل (٢٠).

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

٢ - ريتشارد نيوترا

أما بالنسبة إلى أعمال ريتشارد نيوترا Richard Neutra فموضحة في الشكل (٢١). ففي هذا المثال تمكن المصمم من حصد فرص لخلق مكان خارجي في الطبيعة ليعتبر فراغا انتقاليا بين الخصوصية الداخلية والعمومية الخارجية. وقد عبرت إسقاطات الظل والنور للعناصر الهيكلية للمبنى هذا المجال الوسيط، الذي بدا كأنه عنصر ترحيب أو تهيئة للدخول أو الخروج من المبنى، وتعتبر هذه أدبيات عمرانية لتهيئة القادم المغادر من وإلى المبنى أو المكان، والجدير ذكره أن هذا الحل ما كان ليحصل لو لم يوقّع المبنى التوقيع الصحيح على ضوء علمه لمسارات الشمس.

٣ - أوسكار نيمبار

المثال الآخر الذي أعتقد أن به أفكارا لعمارة الشمس هو بعض أعمال **اوسكار نيميار** (Oscar Niemeyer)، الذي يوضحه مبنى الكوبان (Copan Building)، الذي بني عام ١٩٥٧ والموجود في الشكل (٢٢). هذا المبنى ضخم وعمودي التنمية وذو حائط منحني، وقد سبب انحناء الحائط في لين المبنى وخلق التظليل الذاتي وقد عمل هذا الانحناء على كسر الملل وتقديم عنصر تشويق بين علاقة الشمس بالكتلة، والمشاهد للمبنى يجد استخداما موفقا لأداة التظليل في الواجهة المنحنية التي استخدمها المصمم لغرز جانب البعد الإنساني من خلال تشريحها إلى شرائح ذات مقاييس وأبعاد إنسانية، الفت الوحشة التي كان من الممكن أن تنتج لو ترك الجدار مصمتا وبلا ملامح أو بروزات، وقد استطاع المعماري أن يغير في الطراز التكراري لأداة التظليل، بحيث ألقاها في طابقين ليقلل من ملل التكرار والرتابة.

٤ - بول رودولف

ومن الأمثلة التي أعتقد أن المصمم نجح فيها في تقليل سقوط شعاع الشمس عن طريق إمالة النوافذ جهة الأرض هو أحد أعمال المعماري المشهور **بول رودولف** (Paul Rodolph)، على غرار أعمال زميليه سالفي الذكر لي كوربوسيير وأوسكار نيميار. ولكن المصمم في هذا المبنى أراد أن يميل شرائح الطوابق المتمثلة في النوافذ فقط، وهناك رمزية شديدة في هذا المبنى يوضحها الإيحاء القوي للعمود المائل الذي يشير إلى استجابة تامة للشمس الواضحة في الشكل (٢٣).

٥ - عمارة الشمس في دولة الكويت

وقد اخترت أن أختم الأمثلة الحديثة عن عمارة الشمس في دولة الكويت بما تلخصه ثلاثة مبان هي: مبنى وكالة الأنباء الكويتية، مبنى مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ومبنى مجمع البنوك.

ففي مبنى وكالة الأنباء الكويتية مثال جميل عن عمارة الشمس، فقد نهج المعماري TAC في هذا المبنى أسلوبا يكاد يكون سقراطي المدخل، لتبنيه المقولة الخاصة بواجهة المباني

الشمسية: «إن الشمس تقتحم مساحات البيوت ذات الواجهات الجنوبية في فصل الشتاء، بينما تكون الشمس عالية في الصيف، حيث يقوم السقف بخلق الظل» مع حلول مكملة بما يتناسب مع برنامج المشروع نفسه وسياقه الموقعي، كما هو موضح في الشكل (٢٤).

أما بالنسبة إلى مبنى مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، والمبين في الشكل (٢٥)، فقد اختار المصمم TAC توجيه المبنى للداخل، للفت الانتباه نحو البيئة الداخلية المرضية والمريحة، وعزل المبنى عن البيئة الخارجية القاسية التي يمثلها شارع أحمد الجابر في فترة الصيف، فلم يكن في مرحلة تطوير المبنى وبنائه أي عناصر جمالية أو بيئية جاذبة في الخارج، ويجد الناظر إلى هذا المبنى فرص تظليل درامية موضحة بالنحوت الغائرة في الواجهات، مع استعمال الزجاج كأداة تظليل أيضا لتقليل اختراقات أشعة الشمس للداخل.

المبنى الثالث، الذي يعتبر أفضل عمل برع فيه المعماري في استعراض مقدرته البيئية، في سياق تراثي وسياسي واجتماعي وجمالي في آن واحد، هو مجمع البنوك، الواقع في مركز مدينة الكويت، والظاهر في الشكل (٢٦). فهذا المشروع يعبر عن قرار شمسي صائب، تلخص في إرجاع البرج الجنوبي نحو الجنوب بحيث يظلل من قبل البرجين الشرقي والغربي طوال اليوم، وقد حقق المصمم التظليل الذاتي من خلال التوجيه والتموقع الصحيحين لكتل المباني بشكل عام، مما سبب زيادة نسبة الزجاج الشمالية، التي تكاد تكون مظللة في معظم النهار في وقت الصيف.

لقد استطاع هذا المصمم الماهر (SOM) أن يحصد أكثر من مكسب، نظرا إلى دراسته الوافية لطبيعة الموقع العام، حيث كامل بين الحاجة الشمسية مع تأطير المشهد من داخل المبنى على الرموز التاريخية والدينية والمالية والسياسية لقلب عاصمة الكويت. حيث استغل دروازة عبدالرزاق التاريخية، الواقعة محوريا باتجاه الشمال، لتوجيه المبنى باتجاه محور شارع مبارك الكبير، المتجه إلى سوق الأوراق المالية وسوق المناخ العقاري، ثم إلى مسجد الدولة الكبير، ومنتهيا بقصر السيف العامر، الذي ينتهي بجون الكويت، والذي بدوره يمثل مشهدا مركبا من الرموز الجمالية والبيئية والتاريخية والدينية والسياسية، ومما يثير الأسف أن مباني كثيرة ظهرت بعد أكثر من عقدين، بعد بناء هذا المشروع، وفي الموقع المجاور نفسه قد تجاهلت هذا المثال الناجح في التصميم المعماري اللائق والراقي في الوقت نفسه.

الخاتمة

لقد استعرضت هذه الورقة المؤثرات المختلفة لعمارة الشمس، التي يجب أن تكون مهمة إنسانية ووطنية قبل أن تكون مهمة معمارية/هندسية. حيث إن عمارة الشمس لها تأثير مباشر في الراحة واستهلاك الطاقة الكهربائية، التي أصبحت هاجسا واهتماما عالميين، خاصة بعد ظهور تأثير الاحتباس الحراري الذي أثبت علميا، كما هو واضح عالميا. وأكاد لا أبالغ حين

القول إن كثيرا من المباني التي صممت في عصر النفط غير صالحة للاستعمال عند قطع التيار الكهربائي، ولا أريد أن أكون متشائما لو أضفت أن هذه المباني ستكون مباني أشباح عند نهاية عصر البترول، التي قد تكون بعد عقدين من الزمان في كثير من الدول المنتجة للنفط، وأحب أن أضيف أن استهلاك الطاقة الكهربائية ليس السبب الوحيد في تبني عمارة الشمس، فهناك ظروف راحة حرارية وبصرية يمكن جنيها من تطبيق مبادئ عمارة الشمس، كتقليل جهد العين المصاحب للوهج الناتج عن سقوط الشمس على الواجهات الغربية.

لخصت هذه الورقة المؤثرات الإنسانية المختلفة لعمارة الشمس، التي تمحورت حول ثلاثة مؤثرات رئيسة هي: المحور الإنساني، المحور الأدبي والمحور العلمي. وهذا الطرح يعيد إلى الأذهان ظاهرة العمارة كظاهرة ثقافية، بقدر ما هي ظاهرة علمية، حيث بينت الورقة التأثيرات المتقاطعة لهذه المحاور في صقل الموهبة الفنية والمسؤولية الأخلاقية للمعماري كرجل نهضة إنسانية، ولذلك فإنني متفائل أكثر من كوني متشائما في طرحي لقضية نضوب طاقة البترول، وهذا التفاؤل يتمحور في يقيني بمقدرة المعماري المثقف والمسؤول والأخلاقي على تدارك ظاهرة التصميم اللاواعي للظروف البيئية، التي يكون محركها الرئيس الشمس.

(*) في الختام أود أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور محمد المهدي مستشار دار الآثار الإسلامية والمهندس فريد عبدال على مقترحاتهما القيمة التي ساهمت في إثراء هذا البحث.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

تشكيل المدينة الحديثة وبناء الهوية الوطنية

دراسة لعلاقة السياسة بالعمارة في الإمارات العربية المتحدة

د. مشاري بن عبدالله النعيم (*)
د. محمد بن جكه المنصوري (**)

الملخص:

للعمارة دور كبير في التعبير عن الأهداف السياسية، إذ إن العمارة - عبر التاريخ - وظفت كصورة بصرية رمزية لتأكيد هيبة الحكم، من خلال بناء دور العبادة والقصور ودور الحكم، هذا التلازم بين الهوية المعمارية والهوية السياسية طالما دفع كثيرا من رجال السياسة إلى البحث عن الصورة التي يبتغيها لنفسه ولحقبة حكمه، من خلال هوية العمارة.

ولعل بناة الأهرامات وحتى المعابد الإغريقية والرومانية، بل حتى المدن الإسلامية - وأشهرها مدينة بغداد التي شيدها الخليفة العباسي المنصور لتكون عاصمة للخلافة - تشهد على هذا التلازم السياسي المعماري. هذا ما يؤكده «ستيوارت»، الذي يرى أن هناك تداخلا بين السياسي والروحي في المدن العربية/الإسلامية القديمة والحديثة[1]. هذا التداخل يمكن الشعور به في تجربة المدينة العربية الحديثة خلال القرن التاسع عشر، عندما بدأ التأثير السياسي الغربي يهيمن على النخب السياسية في المدن الكبرى مثل القاهرة[2]. كما تؤكد كثير من الدراسات في الوقت الراهن أن المدينة العربية الحديثة شُكِلت نتيجة للقرارات السياسية التي انتهجتها الدول العربية خلال القرن العشرين[3]. ومن الواضح أن لكل عصر أدوات معينة يظهر من خلالها تلازم الهوية السياسية والهوية المعمارية، وفي وقتنا المعاصر أصبحت هذه الأدوات متعددة، ولم يعد مجرد بناء مبنى أو حتى مدينة واحدة

(*) أستاذ مشارك - كلية العمارة والتخطيط - جامعة الملك فيصل - الدمام - المملكة العربية السعودية.
(**) مهندس معماري - رأس الخيمة - دولة الإمارات العربية المتحدة.

يكفي للتعبير عن الهوية السياسية الوطنية. يدفع إلى ذلك صعود مفهوم «الأمة» و«الوطن»، وظهور المنافذ الإعلامية التي صارت تصل إلى كل بقعة، مهما كانت نائية، والتي جعلت من فكرة الهوية الوطنية أحد الهموم السياسية. والتعبير عن هذه الهوية رمزيا - وربما معماريا - ارتبط بالمشاريع العملاقة التي تؤسس لهذه الهوية الوطنية. هذه الدراسة تحاول أن تبحث في التلازم بين الهوية السياسية والهوية المعمارية في دولة الإمارات العربية المتحدة، وكيف ساهمت هوية العمارة في إيصال وتدعيم الهوية الوطنية الإماراتية في أول عقد من تأسيس دولة الإمارات (١٩٧١ - ١٩٨٠م). كما أنها تبحث بشكل خاص في تلك المشاريع المعمارية التي صنعت مؤسسات الدولة الاتحادية ومؤسساتها في كل القطاعات والخدمات. وتخلص الدراسة إلى أن للهوية المعمارية - على رغم أنها لم تتشكل بصورة مستقرة ودائمة - دورا كبيرا في تأكيد الهوية السياسية الوطنية، وأن «تنويب» الاختلافات المناطقية والجهوية الموجودة في دولة الإمارات في «بوتقة» واحدة تحقق من خلال صنع هوية معمارية ذات صيغ بصرية شبه متقاربة.

١ - المقدمة

من الصعوبة التفكير في الهوية المعمارية من دون الحديث عن الهويتين السياسية والاجتماعية، وقبلهما الهوية الثقافية. وفي حالة دولة الإمارات العربية المتحدة تظهر هذه الحاجة بقوة، كون هذه الدولة الحديثة - ومنذ تأسيسها - كانت تسعى إلى بناء هوية وطنية واضحة تذوّب كل الاختلافات التي كانت موجودة قبل التأسيس في بوتقة واحدة، وقد كانت العمارة جزءا من آلية تحقيق هذا الهدف، فمن المعروف أن هناك التصاقا بين السياسة والعمارة.

وطالما استخدمت العمارة بصفتها أداة بصرية ومادية للتعبير عن الوحدة الوطنية، وهو ما وعاه رجال الإمارات وحاولوا توظيفه بوضوح لبناء الهوية الوطنية عن طريق صناعة هوية معمارية موحدة لدولة الإمارات الوليدة.

إن دولة الإمارات العربية المتحدة، التي تتكون من سبع إمارات، لم تصبح دولة موحدة في يوم من الأيام إلا مع إعلان دولة الإمارات[1]. مما يجعل مسألة إيجاد هوية وطنية موحدة يؤمن بها الجميع أمرا ليس بهذه السهولة، وهذا ينطبق بالتأكيد على الهوية المعمارية؛ إذ يصعب القول إن هناك هوية معمارية موحدة في دولة الإمارات العربية المتحدة، حتى بعد كل هذه السنوات من التجربة. على أننا لا ننكر أن هناك الكثير مما يمكن أن نعتبره متكررا ومتشابها بين تلك المدن والإمارات، مما يجعلنا نقول إن هناك ما يمكن أن نسميه «هوية وطنية معمارية»، وهذا ما تحاول هذه الدراسة البحث فيه. فالبدايات التي أسست هذه الهوية تمثل حجر الزاوية لفهم كل التطورات التي حدثت بعد ذلك. لذلك فإنه يمكن أن نرى هذا البحث

على أنه دراسة في المتشابه بين المدن الإماراتية أكثر من المختلف، وكما هو معروف، فإن الهوية تتشكل من خلال المتشابهات، ليس فقط في الصور البصرية، بل من ناحية السلوك المعماري وتسارع نمو المدينة بشكل خاص، كما أنه دراسة في ما يميز المدن الإماراتية عن غيرها من المدن. ونحن بذلك نرجو أن يفهم هذا البحث على أنه دراسة في المتشابه، ليس على أنه رغبة منا في أن تكون المدن الإماراتية متشابهة، حتى تكون لها هوية موحدة وإقناع الآخرين بوجود هذا التشابه، فنحن نرى التنوع، بحيث يكون لكل مدينة شخصيتها، أمرا مطلوبا وهو لا يتعارض مع فكرة الهوية في الجوهر، فالهوية تقتضي التشابه في الآليات وفي أسلوب التفاعل مع المنتج المعماري، وفي وجود لغة مشتركة، ليس على مستوى التفاصيل. كما أنه يجب أن يفهم على أنه بحث في الاختلاف، لأن هوية المدينة والعمارة الإماراتية تقتضي أن تكون مختلفة ومتميزة ولها خصائصها التي تعكس إنسان الإمارات ورؤيته للعالم.

وبشكل عام، تركز الدراسة على التيارات الفكرية والأحداث السياسية والاقتصادية والمعمارية التي أثرت في تشكيل المدينة الإماراتية في عقد السبعينيات، ذلك أن المدينة هي جزء من القرار السياسي بكل أبعاده الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، فنحن مثلا لا نستطيع أن نقول إننا قادرون على التحدث عن هوية المدينة الإماراتية من دون أن نبحث عميقا في تلك القرارات السياسية على وجه الخصوص، التي صنعت تلك المدينة في بداياتها ودفعتها كي تتطور إلى ما صارت إليه الآن.

١ - ١ - بدايات سياسية: خطوات لبناء المدينة الحديثة

من الأهمية بمكان فهم جذور ومسببات التغير في بنية البيئة المعمارية، التي تعتبر مدخلا إلى فهم تطور تشكيل العمارة المعاصرة في المدن الإماراتية. ففي تلك الفترة يمكن أن نتحدث عن العديد من الأحداث المهمة التي أثرت في مسيرة العمارة الإماراتية (انظر الجدول ١)، ولعلنا نستطيع أن نبدأ من تولي الشيخ زايد بن سلطان الحكم في أبوظبي العام ١٩٦٦م، فمنذ ذلك التاريخ بدأ عهد جديد في المنطقة، فقد تبنى الشيخ زايد أفكارا وحدوية، كان لها الأثر البالغ في تشكيل الهوية الوطنية الإماراتية، وبالتالي كانت هي البداية الحقيقية لصناعة الهوية المعمارية الإماراتية المعاصرة، وقد كانت البداية الفعلية العام ١٩٧١م، كون مفهوم الدولة ظهر أخيرا، وبالتالي فكرة الوحدة، التي هي أساس الهوية الوطنية، أصبحت أمرا واقعيا، ويمكن العمل على بنائها من الداخل. ولعل المهم هنا هو هل تحقق هذا الهدف بعد مرور أكثر من ثلاثة عقود على تأسيس الدولة؟ ولأننا لا نستطيع ان نجيب عن هذا السؤال بشكل مطلق، لذلك سوف نكتفي بالاستعانة بالشواهد والأحداث التي وقعت في العقد الأول من تأسيس الدولة، وهي الفترة الممتدة في ما بين ١٩٧١م وحتى مطلع الثمانينيات، فهذه الفترة تمثل الأساس التي منها انبثقت صورة الإمارات المعاصرة.

الجدول (١): الأحداث السياسية والعمرانية في هذه الحقبة.

السنة	الحدث
١٩٦٦	تولي الشيخ زايد بن سلطان الحكم في إمارة أبوظبي
١٩٦٦	تأسيس دائرة الأشغال - إمارة أبوظبي
١٩٦٩	بداية إنتاج النفط في إمارة دبي
١٩٦٩	الاستشاري الإنجليزي هالكرو يقترح مخطط تنمية مدينة الشارقة
١٩٧١	إعلان اتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة
١٩٧٢	تأسيس وزارة الأشغال العامة والإسكان
١٩٧٤	الشيخ راشد بن سعيد يقر خطة بناء مركز دبي التجاري

الأسئلة التي تطرحها هذه الدراسة تنطلق من مجموعة من الأحداث المهمة التي تدفعنا إلى البحث عن إيضاحات للصورة التي صنعت فكرة المدينة في الإمارات، خصوصا الدور الريادي للأفكار الوحدوية التي تبناها الشيخ زايد، وكيف أثمرت عن هوية وطنية ومعمارية مازالت دولة الإمارات تجني ثمارها. كما أن الأسئلة تشمل المنهج الفكري الذي اتبع لتحقيق هذا الهدف، والنتاج المعماري الذي جعل المدن الإماراتية ذات خصوصية بصرية خاصة، على رغم أنها مدن تحظى باستقلالية كبيرة، وهو ما يجعلنا في الوقت ذاته نناقش فكرة «التنوع من خلال الوحدة» التي يمكن أن نعيها بوضوح عند مراجعة ما تحقق للمدينة الإماراتية في العقد الأول من التأسيس. وبالتالي فإن البحث في الهوية المعمارية لأي مجتمع من المجتمعات يعني البحث في عمق هذا المجتمع من الناحية السياسية والثقافية والاقتصادية، وحتى التقنية، وهو ما سنحاول أن نطرحه في هذا البحث.

ولعل أول سؤال يتبادر إلى الذهن هو: ما محددات الهوية التي نود الحديث عنها؟ من المعروف أن مصطلح الهوية عام ومفتوح، ويحتمل العديد من الطروحات، وهذا يتطلب تحديدا واضحا للهوية التي نبحث عنها. وبما أننا نتحدث عن تقاطعات أساسية بين الهوية المعمارية والسياسية والاجتماعية، لذلك فإنه من الأولى أن نعرّف الهوية المعمارية الوطنية بالتعريف

التالي: «إنها الشكل العمراني والمعماري الذي تبنته المدينة الإماراتية، سواء على مستوى تشكيل الفراغات الحضرية أو مستوى المباني المنفردة، التي نتجت عن الإرادة السياسية والمجتمعية». وما نرغب في أن نؤكد عليه هنا هو أننا لا نرى تلك الهوية جامدة، بل هي ديناميكية ومتغيرة بتغير الإرادة السياسية والمجتمعية، وهو ما يجعلنا نرى أن المرجعية لتلك الهوية هي تلك الإرادة وليس التاريخ، كما يعتقد البعض، وإن كان التاريخ حاضرا بشكل دائم، ولكننا لا نرجع الهوية إلى التاريخ، بقدر ما نرجعها إلى الإرادة السياسية والمجتمعية[5].

١-٢- إطار الدراسة وحدودها

أحد الأسئلة المهمة التي يمكن إثارتها حول هذه الدراسة هو: لماذا يمثل تلازم الهوية المعمارية مع الهوية السياسية والهوية الوطنية قضية يفترض دراستها وتحليلها؟ والحقيقة أن الإجابة عن مثل هذا السؤال تنبع من الجدل القائم حاليا حول العمارة والهوية، فأحد نقاد العمارة "Chris Abel" يؤكد على القول إن العمارة - كهوية - أصبحت مثل العمارة كفضاء والعمارة كلغة. مما يعطي موضوع الهوية الذي تعكسه المدينة وما تحتويه من تركيبة معمارية أهمية ثقافية كبيرة[6]. لذلك فهو يرى الهوية الإنسانية في المكان تفترض أن المكان له «خاصية» تساهم في تمييز مكان عن آخر، وتعطي المكان تفرده الحاضر، وهو ما يسمى بـ«عبقرية المكان» genius loci [7]. ولعل هذا يثير إحدى فرضيات الدراسة التي ترى أن الخصوصية السياسية والاجتماعية والثقافية صنعت تفرد المدينة الإماراتية المبكرة، وهو ما يمكن أن يثير مسألة أن الدراسة تحاول أن تبحث في عبقرية المكان في العمارة والمدينة الإماراتية ومواصفاتها، وتأثير الرغبة في صناعة هوية وطنية تعبر عن الدولة الاتحادية الجديدة على هوية عمارة المدينة الإماراتية.

يعيدنا هذا إلى ما تحدث عنه Kevin Lynch عن «الخارطة الذهنية»، التي تعني الصور الذهنية التي يختزنها الناس عن المكان الذي يعيشون فيه، وهو الأمر الذي جعل من فكرة «هوية المكان» تتضمن العمليات الذهنية والنشاط الاجتماعي والسياسي بشكل عام[8]. وفي اعتقادنا أن هذا التلازم بين العمليات الذهنية والنشاط الاجتماعي والسياسي يعكس رغبة وطنية في بناء شخصية المدينة الإماراتية بشكل أو بآخر. لذلك فإن أحد الأهداف الرئيسة للبحث هو فهم هذا التلازم بين المدينة وعمارتها كمنتج، وبين العمليات (القرار السياسي والاجتماعي) التي أدت إلى إنتاج المدينة[9].

وقد تبنى الباحثان - من أجل إنجاز هذه الدراسة - منهجا يعتمد على تحليل المحتوى الفكري للقرارات السياسية والاجتماعية، وما نتج عنها من تشكيلات عمرانية ومعمارية خلال العقد الأول من تأسيس دولة الإمارات العربية المتحدة. وفي هذا الصدد درسا تاريخية توثيقية لكل القرارت ذات التأثير العمراني في تلك الفترة، بالإضافة إلى القيام

بدراسة ميدانية تفصيلة لتشكل المدينة الإماراتية خلال فترة السبعينيات من القرن الماضي، بالإضافة إلى انتخاب عدد من المباني التي يمكن أن تعبر عن عمارة تلك الفترة، على أن محاولة تفسير العمارة من خلال ربطها بالقرارات والأحداث السياسية والاجتماعية انتهجت المنهج الاستقرائي، الذي يعتمد بشكل أساسي على ردة فعل المجتمع المحلي، ورؤيته للعمارة في تلك الفترة، وتجاوبه معها. بقي أن نذكر أن هدف الدراسة، وإن كان تاريخيا، هو تقديم الأسس الفكرية التي يمكن على ضوئها فهم المدينة والمجتمع الإماراتيين المعاصرين.

٢ - بناء الهوية المعمارية الوطنية : أسئلة محورية

تعتبر الفترة من نهاية عقد الستينيات حتى منتصف عقد السبعينيات هي الأكثر تأثيرا في تشكيل العمارة المعاصرة في الإمارات، فمع بداية إرهاصات التشكيل السياسي لإمارات الساحل، وتدفق عوائد النفط، كان قطاع البناء والتشييد الأكثر تجاوبا مع هذا التغيير، وكما كانت الحال في المدن الخليجية الأخرى بدأت انعكاسات عوائد النفط تشكل المدينة الإماراتية، وبدأ يظهر ما يسمى بالتحضر النفطي نتيجة لهذا التأثير[illegible]. ويبدو أن هذا النوع من التنمية كانت له انعكاسات كبيرة على نوعية العمارة المنتجة في ذلك الوقت، إذ يظهر التدافع نحو الحداثة (أو كل ما يمكن أن نسميه حديثا بشكل طاغ على المنتج المعماري)، إلى درجة أن المدن التقليدية المتواضعة القابعة على «الساحل المتصالح»، مع تأسيس دولة الإمارات سنة ١٩٧١، بدأت تنهار وتختفي بشكل متسارع. الإشكالية التي نراها هنا هي أن المدينة الإماراتية كانت في مرحلة إعادة إنتاج الهوية، وهي إشكالية مهمة ومؤثرة في مسيرة أي مجتمع. إذ لم تعد «الهوية التقليدية» مرضية، ولم تعد قادرة على التعبير عن تطلعات الدولة الجديدة بكل مؤسساتها وتراثها، وهو ما أدى إلى البحث عن «هوية وطنية جديدة»، وبالتالي هوية معمارية جديدة غير تلك التي كانت موجودة قبل تأسيس الدولة. ونحن هنا لا نستطيع تجاهل الرغبة الملحة لدى القيادة السياسية لتذويب الفروقات الثقافية والاقتصادية بين الإمارات المختلفة في بوتقة واحدة، وهو الأمر الذي انعكس بشكل واضح على انبعاث روح بصرية جديدة يمكن أن نطلق عليها «العمارة الإماراتية الحديثة».

٢-١- قفزات لبناء المدينة الإماراتية الحديثة

لقد توافرت الفرصة لتحقيق هذا الهدف من خلال عوائد النفط التي وفرت الأموال اللازمة للبناء والتعمير لإمارات المنطقة، التي كانت تفتقر إلى البنية التحتية والمرافق الأساسية. وقد تبنت الدولة الاتحادية الجديدة برامج هدفت إلى توفير الخدمات الأساسية من تعليم وصحة ومرافق سكنية لشعب الدولة، الذي كان يعيش لقرون في حالة من الحرمان

وشظف العيش. كما اتجهت الأهداف نحو بناء مدن لتكون رمزا يعكس الدولة الجديدة الناشئة ومنجزاتها وتطورها الاقتصادي والاجتماعي. ومع تزايد دخل النفط كانت الحاجة ملحة إلى تحديث البيئة المبنية التقليدية، الأمر الذي فرض الاستعانة بالخبرات الوافدة للمساهمة في عمليات التنمية والبناء. فقد ارتفع عدد سكان الدولة من ١٨٠ ألف شخص، سنة ١٩٦٨ إلى ٥٥٧ ألف شخص، سنة ١٩٧٥ وإلى ما يقارب مليون شخص سنة ١٩٨٠[11].

ويبدو أن هذا التسارع أوجد نوعا من الأزمة المعمارية، متمثلة في نقص المساكن، وتمدد المدن، والحاجة إلى بنية تحتية حديثة تلائم هذا التوسع الكبير في عملية البناء. إذ إن التدفق الهائل في أعداد الوافدين على مدينة أبوظبي - مثلا - أوجد عجزا واضحا في أعداد المساكن، ففي سنة ١٩٦٧ كان الطلب على الإسكان قويا، لدرجة أنه تعين على شركات المقاولات أن تشيِّد مخيمات لإسكان المهندسين والإداريين والعمال، لأنه لم يكن تتوافر لهم مساكن. وكانت الشقق السكنية تسكن فور إنجازها[12]، على أن هذه الأزمة لم تقف عند حدها الوظيفي بل أوجدت ما يمكن أن نسميه «افتقارا للمتخصصين» في مجال العمارة والتخطيط، وبالتأكيد فإن ذلك كان له إسهام واضح في تحييد الثقافة المحلية ودفع المدينة والعمارة الإماراتية إلى الخارج. ومع ذلك فإن الإرادة السياسية والمجتمعية أوجدت بعض التوازن.

ولو تحدثنا ببعض التفصيل عن قطاع الإسكان، الذي يمثل جزءا مهما في بناء الصورة العامة للمدينة الإماراتية، نجد أن الاعتمادات المالية لهذا القطاع بدأت بالتزايد، وكان الطلب على العاملين في هذا القطاع تجاوز المعدلات السائدة في المنطقة. فخلال الفترة من ١٩٧٢ إلى سنة ١٩٧٩ بلغت المبالغ المنفقة على مشاريع البناء والتشييد في الحكومة الاتحادية ٣٢ مليار درهم[13]، بينما بلغ الإنفاق في إمارة أبوظبي ٧,٦ مليار خلال الفترة نفسها مقارنة بـ ٤,١مليار أُنفقت خلال الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٧٠ [14]. وارتفع عدد المشاريع في الحكومة الاتحادية المنفذة بواسطة وزارة الأشغال من ١٦ مشروعا العام ١٩٧٢ إلى ١٨٩ مشروعا العام ١٩٧٩، وتضاعف عدد العاملين فى الوزارة من ١٤٢ عاملا العام ١٩٧٢ إلى ٩٣٥ عاملا العام ١٩٧٩[15]، وشكل العاملون في قطاع البناء والتشييد سنة ١٩٧٦ ٣٠٪ من إجمالي العاملين في كل القطاعات[16].

كما توسعت المدن وتضاعفت مساحاتها في فترات زمنية متقاربة. فحتى سنة ١٩٦٠ كانت مساحة مدينة الشارقة ما يقارب ٠,٥ كيلومتر مربع، وقفزت إلى ٢٣ كيلومترا مربعا سنة ١٩٧٨، حيث تضاعفت المساحة ما يقارب ٤٦ ضعفا[17]، وتشير الأرقام إلى أن عدد رخص البناء في مدينة الشارقة قفز من ٨٧١ رخصة سنة ١٩٧٢ إلى ٢٢١١ سنة ١٩٧٥[18]، ومُنِحَ ما يقارب ٤٠٠ رخصة بناء لمبان متعددة الأدوار في مدينة أبوظبي سنة ١٩٧٦. ويبدو

أن معدلات النمو في المدن الإماراتية من أعلى المعدلات في بداية السبعينيات، حيث بلغ معدل النمو لسكان المناطق الحضرية بين سنتي ١٩٦٨ و١٩٧٥ ٢٦٪ و ٢٠٪ في كل من ابوظبي ودبي على التتابع[19].

ويبدو أن الفجوة كانت هائلة بين العرض والطلب على المباني السكنية والإدارية في المناطق الحضرية، التي يمكن اعتبارها من العوامل التي شجعت على زيادة الرغبة - خاصة القطاع الخاص والأفراد - على البناء، فقد ارتفع سعر المتر المربع من ٣٩٠ درهما سنة ١٩٧١ إلى ١٢٠٠ درهم سنة ١٩٧٦[20]. ومع تعاظم الطلب على البناء ارتفعت اسعار البناء والطلب على العاملين في هذا القطاع، وكذلك الاستثمار في قطاع المقاولات ومواد البناء والأعمال الاستشارية. ومن الواضح أن الدولة الاتحادية في بدايتها كانت ترغب - وبشكل ملح - في التعبير عن وجودها معماريا، في البداية عن طريق بناء عاصمة حديثة ومدن اقتصادية كبرى تنافس مدن المنطقة التي انطلقت نحو الحداثة مبكرا، وبعد ذلك عن طريق نشر مبان موحدة لمؤسسات الدولة في كل هذه المدن: لتعمق وجود الوحدة السياسية في نفوس أبناء الإمارات وعقولهم.

٢-٢- ملامح سياسية للعمارة الإماراتية

هذا التسارع في عجلة البناء يعكس رغبة سياسية متسارعة لتشكيل البيئة المبنية الحديثة لدولة الاتحاد؛ فخلال تلك الفترة، مقارنة بما سبق، تشكلت قرى ومستوطنات بشرية جديدة بوتيرة متسارعة، وتحولت قرى الطين والعرش إلى مدن تسيطر عليها المباني المتعددة الأدوار، الأمر الذي وصفه أحد الكتاب الغربيين بأنه قد يثير الغيرة والحسد لدى الإداريين الغربيين[21]. فالرغبة في التعمير والتحديث والتخلص من آثار الماضي المرتبط بالحرمان دفعت صناع القرار نحو سرعة التشييد. ويشير Alif إلى أن الرخاء الاقتصادي لم يتح الفرصة لدراسة المشاريع الجديدة، وإنما كان التوجه قويا نحو تبني برامج عملية، حيث كان الوقت والسرعة هما المحفزين[22]، ففي كثير من دول العالم الثالث كانت مشاريع التنمية تبحث عن التمويل، على عكس دول الخليج، التي كانت الأموال فيها تبحث عن مشاريع التنمية[23].

ولا أحد يمكن أن ينكر أن هذا التسارع في عملية البناء كان نتيجة للقرارت السياسية التي كانت تريد أن تؤكد دخول دولة الإمارات في معترك الحداثة مثل جاراتها الخليجية، التي سبقتها في هذا المجال، وكان الهدف هو اللحاق بها بل التقدم عليها، وهذا كان له تبعات واضحة على الهوية المعمارية والاجتماعية بشكل عام. فالنتيجة من عملية التحديث تلك ظهرت كتحول بصري شامل لتلك القرى البسيطة، ولكنه لم يتحول إلى تغير اجتماعي شامل، فما زال المجتمع الإماراتي محافظا على تقاليده - إلى حد كبير - خصوصا في تلك المستوطنات البعيدة عن المراكز الحضرية الكبيرة، ولعل هذا أوجد نوعا من التناقض بين التطور الفيزيائي

والتطور الاجتماعي، خصوصا في الفترة المبكرة، وهذه إحدى مشاكل التنمية ليس فقط في دولة الإمارات العربية المتحدة بل في كل الدول العربية[٢٤].

ويبدو أن النمو والتوسع في المناطق الحضرية كانا متسارعين لدرجة أنه خلال عامين أو ثلاثة تم تحقيق نمو عمراني هائل، الأمر الذي كان يتطلب إعادة النظر في مخططات التنمية الحضرية أو تعديلها أو تغييرها. ففي مدينة عجمان - مثلا - لم يتم التقيد بمخطط المدينة الذي أُعِدّ في منتصف السبعينيات بسبب النمو المتسارع للمدينة[٢٥]، وهو الأمر الذي أدى إلى أن مدنا بكاملها أعيد تشكيلها لتواكب المتطلبات الجديدة للمدينة الإماراتية التي بدأت وظائفها تتحول من مدن ساحلية - تعتمد على الصيد والتجارة التقليدية - إلى مدن لها وظائف جديدة لم تألفها المدينة من قبل.

وقد كان التطور المعماري المفاجئ هو أبرز الآثار المادية لفترة اكتشاف النفط، فهذا التطور يتمثل في الانتقال المفاجئ والسريع من مساكن متواضعة وليدة البيئة الطبيعية إلى أبنية ضخمة هي ثمرة الحضارة الغربية[٢٦]. كما ساهمت الهجرة الوافدة إلى الإمارات في تقليص نسبة الإماراتيين بالنسبة إلى عدد السكان على مر السنين، وحيث إن نسبة العرب هي النسبة الأقل فليس من المستغرب الا تحوي المدن الإماراتية عناصر تعكس الصفة العربية، فالهجرة العالمية اوجدت مدنا عالمية[٢٧]، إذن تلك الفترة أوجدت نوعا من الصراع الداخلي بين ماهو محلي وعربي، وبين ماهو غربي وحديث. هذا الصراع نعتقد انه كان مؤقتا ولم يستمر فترة طويلة، كون الرغبة في وجود توازن من نوع ما ظهرت في التطورات اللاحقة، حيث ظهرت قرارات كثيرة تنادي بـ «شخصنة» المدينة والعمارة الإماراتية، وعدم تركها للانجراف نحو النمط الغربي بشكل كامل. ومع ذلك يحق لنا هنا أن نتساءل حول ما إذا كانت تلك الرغبة في التوازن حققت أهدافها وصنعت من المدينة الإماراتية بيئة عمرانية متوازنة أم لا. فالمدن الإماراتية مازالت في حالة تشكل حتى يومنا هذا، وإن كانت هناك ملامح واضحة نحو الحداثة العالمية أكثر من المحافظة على الروح العربية، ومع ذلك فإن السؤال يظل قائما حتى تصل تلك المدن إلى حالة أكثر استقرارا.

٣ - بناء المؤسسات : البدايات لتأسيس هوية معمارية وطنية

حتى يتحقق للدولة الحديثة بناء هوية وطنية وعمرانية جديدة، كان لابد لها من تأسيس مؤسسات اتحادية تعنى بشكل خاص ببناء المدينة الإماراتية وصيغتها الوحدوية، ففي بداية تأسيس الدولة كانت الرغبة متنامية في البناء والتعمير، فمناطق الدولة بعمومها تفتقر إلى البنية التحتية والمرافق العامة والمباني الخدمية. وتشير أرقام إحصاء سنة ١٩٦٨ (تم تنفيذه بواسطة السلطات البريطانية)، إلى أن مساكن العريش (المبنية من سعف النخيل) تمثل ٤٠ ٪ من إجمالي المخزون

السكني، بينما بلغت نسبة المساكن المبنية من الطين حوالي ٤٦ ٪ [٢٨]، ومع الحاجة الملحة إلى البناء كانت الرغبة تتأجج بعوائد مبيعات النفط ورغبة حكام البلاد في التنمية والتعمير ومحو شواهد الحرمان.

ومع تأسيس الدولة الحديثة واستحداث البنى الإدارية أُسست وزارة الأشغال العامة والإسكان لتتولى مسؤولية البناء والتعمير للدولة الاتحادية. فمن أهداف تأسيس وزارة الأشغال والإسكان سنة ١٩٧٢ تشييد المباني التابعة للدولة الناشئة، وتصميم وإعداد وتنفيذ مشروعات الإسكان[٢٩]. ومن أجل تحقيق هذه الأهداف فقد تمت الاستعانة بالاستشاريين العرب والأجانب العاملين في مجال التصميم والإشراف؛ للمساهمة في تصميم وإدارة مشروعات المباني للدولة الاتحادية، وهو ما يعد بداية فعلية لتأسيس هوية على المستوى الوطني، والوصول إلى المناطق النائية ودمجها داخل مجتمع الدولة الجديد.

وقد تميزت سنوات انطلاق الدولة الاتحادية في السبعينيات بالرغبة القوية والسريعة في البناء والتشيد، ومع هذه السرعة في التنمية العمرانية لم تكن هناك فرصة حقيقية للتخطيط لها ومراجعتها، وبالتالي فقد صاحب تلك التنمية بعض السلبيات التي لم يكن ممكنا تفاديها كون البيئة المبنية في الإمارات في تلك الفترة يعاد تشكيلها، وكان لمباني وزارة الأشغال ظهور بصري وجغرافي وعددي في جميع مناطق الدولة[٣٠]. فمباني الوزارة كانت تعكس سنة بعد سنة إنجازات الدولة الناشئة، وتمثل رسالة بصرية لنتائج مادية على أرض الدولة. وقد تكررت نماذج المباني السكنية والتعليمية والصحية والدينية في معظم مناطق الدولة. ويمكن القول إن هذه المباني يمكن تسميتها عمارة الإدارات الحكومية، حيث صُممت وأُدير تنفيذها بواسطة المؤسسات الحكومية، لتتكرر هذه المباني، في نطاق زمني قصير، وتعكس عمارة وطنية ترمز إلى إنجازات الدولة الناشئة. ويبدو هنا أن تذويب سنوات الفرقة، التي كانت تميز إمارات الساحل، حاولت الدولة الاتحادية تحقيقه بصريا عن طريق «النموذج» Prototype، سواء في مباني الإسكان أو المباني التعليمية والصحية، وهي خطوة أولية مهمة لتحقيق فكرة الوحدة التي كانت ترغب القيادة السياسية في ترسيخها في نفوس أبناء الإمارات، وهو ما حقق نوعا من الهوية البصرية الوحدوية في المدن الإماراتية الرئيسة.

ويمكن محاورة فكرة استخدام العمارة كأداة للتواصل غير الشفهي بين الإدارة السياسية ومواطني الإمارات عن طريق تلك المحاولات المبكرة والمهمة، التي خطتها الدولة لترسيخ فكرة المواطنة عن طريق توظيف العمارة. فالمواطنة كفكرة لم تكن حاضرة في أذهان الناس حتى بداية تأسيس الدولة، ولا يمكن أن تتحقق فكرة المواطنة بمجرد تأسيس الدولة، بل يجب أن تكون هناك شواهد واضحة يراها الناس، ولا نقصد هنا أن تلك الشواهد هي فقط العمرانية، بل إن فكرة تأسيس نظام للتعليم والصحة واستكمال مؤسسات الدولة وما تطلبه ذلك من

إيجاد بنى تحتية وفوقية هي التي أدت إلى ترسيخ فكرة المواطنة مبكرا، ومنها انطلقت المدينة الإماراتية إلى آفاق واسعة تعيشها في الوقت الحالي.

ويبدو أن الرغبة في التعبير عن الهوية الوطنية من خلال العمارة بشكل عام، والمساكن بشكل خاص، تجلت في مرحلة السبعينيات بوضوح، فقد كانت المساكن الحكومية في السبعينيات تسمى مساكن شعبية (الشكل رقم ١)، والمباني التعليمية الأكثر حضورا في البيئة المبنية غير الهادئة في تلك الفترة، فقد كانت تلك البيئة في حالة تغير مستمر، حتى أنه يصعب علينا أن نقول إن أبناء الإمارات استطاعوا بناء ذاكرة لتلك البيئة، ولكنها كانت تجربة مهمة أشعرت الجميع بأن هناك دولة تعمل من أجلهم، وأن هناك مستقبلا واعدا ينتظرهم وينتظر أبناءهم. هذا الإحساس كانت له أهميته التاريخية، ليس فقط من الناحية السياسية بل وحتى العمرانية، إذ إن بعض تلك الشواهد مازال قائما ويشكل جزءا من «أركيولوجية» المدينة الإماراتية، فعلى سبيل المثال، من المباني التعليمية كانت المدارس التي صممها الاستشاري العربي خطيب وعلمي[٢١]، ورياض الأطفال للمعماري جعفر طوقان[٢٢]، وهي الأكثر حضورا من الناحية الكمية والبصرية (الشكلان ٢ و٣). ويبدو لنا هنا أن إنشاء مؤسسة مثل وزارة الأشغال دفع بفكرة المبنى الموحد والمتكرر إلى الانتشار في دولة الإمارت، وقد ساعد هذا في تعميق فكرة الدولة الموحدة في المجتمع الإماراتي، وكان هذا هدفا بحد ذاته في بداية تأسيس الدولة.

ويمثل مبنى دائرة الهجرة والجنسية في دبي، وهو من المباني التي نفذتها الوزارة في عقد السبعينيات أهمية خاصة (الشكل رقم ٤)، فقد اتسم المبنى بالطراز العربي المبسط، حيث تمت تغطية المداخل للبوابات الخارجية بمجموعة مترابطة من القباب، كما تمت تغطية المدخل الرئيسي للمبنى بمجموعة من العقود بهدف إضفاء المهابة والفخامة على هذا النوع من المباني. كما قامت الوزارة بالإشراف على مشروع مبنى وزارة الخارجية، حيث تم اختيار التصميم المقدم من ثلاثة مكاتب استشارية اسبانية واستشاري عربي. وقد تميز التصميم بمحاولة التزاوج بين التراث العربي المعماري الإسلامي والتراث الإسباني المتأثر بالعمارة الإسلامية[٢٣]. وقد أعد قسم التصميم بالوزارة - في بداية عقد الثمانينيات - مقترح التصميم المعماري للمعهد الإسلامي في العين، حيث روعي في التصميم إبراز النمط المعماري الإسلامي (الشكل رقم ٥). كل هذه المحاولات تعبر عن الرغبة في إيجاد نوع من التوازن داخل المدينة الإماراتية التي صارت تنمو وتتجه نحو الحداثة، كما أن المناخ السياسي العام في تلك الفترة (وقد كان مناخا مشحونا بالفكر القومي) يدعم فكرة التوازن هذه لإبراز تفوق الثقافة العربية في مجالات متعددة من ضمنها العمارة.

ومع ذلك فإن ما ذكرناه يعبر عن المحاولات السائدة للتصميم المعماري في تلك الفترة، وهو محاولات مبكرة وغير واضحة المعالم، ولا تعبر عن اتجاهات معمارية واضحة، سوى كونها

ساهمت في تأكيد الهوية الوطنية أو لم تساهم، فقد كانت تلك المباني مرتبطة بوزارة الأشغال العامة التي قامت بتصميمها وتنفيذها. ويلاحظ تباين الاتجاهات في تصميم أبنية الوزارة خلال عقد السبعينيات، فمن عمارة تعكس العمارة العالمية بوظيفتها واستخداماتها لمواد البناء الحديثة وخطوطها المستقيمة، إلى مبان تبرز المزج بين استخدامات عناصر العمارة المحلية من أفنية داخلية (مبنى النادي الرياضي - الشكل رقم ٦)، وعناصر معمارية في واجهات المباني، إلى عمارة تركز على أسلوب التشييد والبناء وسرعة التنفيذ والاقتصاد. خليط من الاتجاهات المعمارية كانت حاضرة لتعكس ألوان الطيف الذي تميزت به تلك الفترة من المدارس المعمارية، التي كان ينتمي إليها المعماريون والمهندسون القادمون من بلاد شتى.

لقد أصبح تصميم المباني من خلال أجهزة المؤسسات الحكومية، التي تشكلت أجهزتها البشرية من معماريين ومصممين وفنيين من كوادر بشرية عربية في معظمها. هذه الكوادر البشرية نقلت إلى الإمارات نظمها وإجراءاتها، وصنعت بيئة إجرائية شكلت إدارة المشاريع الحكومية منذ بدايتها في الإمارات في السبعينيات من القرن العشرين. كما أن رتابة الإجراءات ونمطيتها، وبقاء الأفراد في مناصبهم الحكومية فترات زمنية طويلة ساهمت في إيجاد نمطية في تصاميم المباني الحكومية، وكان هذا جليا في مباني السبعينيات والثمانينيات، في كل من مباني وزارة الأشغال الاتحادية ودائرة الأشغال في أبوظبي، فبيروقراطية الدوائر الحكومية، وما نتج من تشكل جهاز تكنوقراطي، وما تبعه من إجراءات إدارية وتحديد ميزانيات محددة للمشاريع، إضافة إلى الرغبة في سرعة إنجاز المشاريع من أصحاب القرار حدت من تنوع المباني الحكومية، ولم يجد المعماريون العاملون في الدوائر الحكومية مجالا للخروج من دائرة الرتابة، وهو ما يجعلنا نطلق على عمارة تلك الفترة «العمارة البيروقراطية»، وهي عمارة مهمة ساهمت بشكل واضح في تأكيد مفهوم الدولة عند المواطن الإماراتي، وصنعت لديه حسا متزايدا بالمواطنة، وإن كانت من الناحية الفنية المعمارية تعتبر عمارة غير ناضجة بما فيه الكفاية. وقد دفعت هذه البيئة الإدارية التي صنعت «العمارة البيروقراطية» عددا غير قليل من المعماريين الإماراتيين وغيرهم إلى هجرة الدوائر الحكومية وتأسيس مكاتب استشارية لهم، وهو ما يحسب لها من وجهة نظرنا الشخصية؛ إذ إن هذا الاستقلال المبكر لبعض المعماريين الإماراتيين أوجد بيئة مهنية أخذت في التطور السريع، وصنعت معماريين إماراتيين متميزين بعد ذلك.

ويبدو أن بروز مؤسسة مثل وزارة الأشغال في بداية تأسيس الدولة، بحكم دورها البارز في تأكيد الهوية الوطنية من الناحية العمرانية، كان مصدر جذب للعديد من المعماريين المحليين، الذين ساهموا في دفع الوزارة كي تتبنى مشاريع ذات نكهة محلية صرف. من هؤلاء المعماري أحمد الرستماني، الذي يعد من أوائل المعماريين الإماراتيين الذين نادوا

بالعودة إلى التقليدية واستخدام التراث العمراني المحلي كمصدر لعمارة الحاضر. ويعتبر الرستماني، الذي التحق بوزارة الأشغال سنة ١٩٧٦ من الداعين إلى إحياء العمارة الخليجية بشكل عام، والعمارة التقليدية في الإمارات بشكل خاص. ويمثل مجمع محاكم مدينة العين أهم أعمال الرستماني في نهاية السبعينيات، إضافة إلى مباني المراكز الثقافية ونادي رأس الخيمة خلال عمله بوزارة الأشغال. وقد ساهمت عمارة الرستماني في تلك الفترة في «عقلنة» العمارة الإماراتية ودفعها إلى آفاق محلية كانت بحاجة إليها في ظل التسارع «الحداثي» الذي كانت تعيشه المدينة الإماراتية.

وبشكل عام فإن مباني الوزارة المنفذة من قبل معمارييها اتسمت بالاستخدام المكثف للعنصر الخرساني كنظام إنشائي، وكانت أسيرة لاستخدامات اللياسة الخرسانية والأصباغ كمواد للتشطيب. وقد يبرر هذا الاستخدام مراعاة تخفيض الكلفة التي دائما ما تفرض على مشاريع الدولة بهدف بناء عدد أكبر بكلفة أقل. كما قد يرجع السبب - كذلك - إلى شيوع بيروقراطية القرار التي تميز مؤسسات القطاع العام، مما حد من روح الابتكار والتجديد. ويبدو أن تلك الفترة اتسمت بالإنتاج الكمي للمباني Mass Production على حساب جودة العمارة، وبالتالي لم تساهم تلك المباني في تأكيد هوية معمارية متماسكة وقادرة على الاستمرار، بقدر ما أكدت الحاجة الوظيفية لعدد كبير من المباني كي تستوعب مؤسسات الدولة المتنامية، التي ساهمت في تشكيل الهوية الوطنية بشكل أو بآخر. لذلك فإنه يجب علينا أن نفرق بين وجود هوية معمارية وهوية وطنية، ففي اعتقادنا أن المحاولات المعمارية المبكرة للمدينة الإماراتية ساهمت في تحقيق الهوية الوطنية أكثر من كونها عمارة ذات قيمة ثقافية وفنية كبيرة تمثل هوية ارتكزت عليها صورة المدينة المعاصرة في الإمارات. ولعل هذا يمثل مأزقا ثقافيا وقعت فيه أغلب المدن العربية، ولكنه في حالة المدينة الإماراتية كان أقل تأثيرا، كون دولة الإمارات كانت تملك المقدرة على اتخاذ قرار التغيير، وهو ما حدث فعلا بعد ذلك عندما تغير كثير من القرارات العمرانية، وتبدلت صورة المدينة الإماراتية بشكل كامل، ومع ذلك فيجب أن نذكر أن كثيرا من المرتكزات التخطيطية - التي وضعت في تلك الفترة - كانت ومازالت ذات تأثير كبير في روح المكان الذي شكل المدن المعاصرة في الإمارات.

٤ - محاولات مبكرة للموازنة بين الهوية الوطنية والمحلية

في واقع الأمر تمثل مدن الإمارات تجارب مختلفة عبرت كل منها عن الهوية الوطنية وهويتها الخاصة بأسلوب مختلف. ويبدو لنا أن الوضع السياسي قبل تأسيس الدولة لم يكن ليسمح كي تظهر هذه المدن بالصورة التي كانت تتمناها لنفسها، على أن هذا الأمر لم يستمر طويلا، إذ إن بعد العام ١٩٧٠ كتب تاريخ جديد للمدينة الإماراتية، تميز بوجود تنافس حاد، ليس فقط بين الإمارات

(المدن) التقليدية التي كانت تشكل الساحل المتصالح، بل بين تلك الإمارات ومدن الخليج العربي بشكل عام. وفي رأينا أن البدايات المبكرة التي صنعت هذا التنافس مهمة جدا، وتتطلب تسليط الضوء لأنها صنعت شخصية المدينة الإماراتية والخليجية في الوقت الراهن، إذ غالبا ما يحدث التنافس نوعا من التشابه في خصائص المدن، وهو ما حدث في الوقت الراهن، عندما بدأت المدينة الخليجية بشكل عام تتجه نحو الكونية، وتجعل من نفسها مراكز اقتصادية إقليمية.

وسوف نستعرض هنا تجارب بعض المدن الإماراتية الرئيسة في تلك الفترة؛ كي نرى أوجه الشبه والاختلاف بينها، لأن المدينة الإماراتية - وإن كانت ضمن إطار اتحادي يسعى إلى تأكيد الهوية الوطنية والدولة الموحدة، إلا أن كلا منها كانت لها خصوصيتها وتجاربها الخاصة بها، كما أن لها أنظمتها وقوانينها التي جعلتها في حالة مرونة كبيرة ضمن الإطار الاتحادي. وإذا كنا في العمارة نبحث عن مفهوم «التنوع في إطار الوحدة» فإن التجربة الإماراتية سياسيا يمكن أن تحقق هذه الفكرة، فقد كان وما زال هناك تنوع كبير لكل إمارة ضمن إطار وحدة الدولة، ولعله من المناسب هنا أن نبحث في الكيفية التي حدث بها نوع من الموازنة بين الهوية المعمارية لكل إمارة والهوية الوطنية بشكل عام.

٤-١- دبي ومحاولة البحث عن هوية كونية

في عقد الستينيات كان تشكيل البيئة المبنية في دبي (الشكل رقم ٧)، كما كانت الحال في بقية مدن الدولة الأخرى، يمثل منعطفا بارزا في إعادة تشكيل البيئة المبنية الإماراتية. ففي هذه الفترة كانت نهاية انحسار البيئة المبنية التقليدية، وبداية تشكيل البيئة المبنية الوافدة. فمن الأهمية الإشارة هنا إلى أن ملامح هذه الفترة ظلت فيما بعد مؤثرة في تشكيل البيئة المبنية الإماراتية حتى وقتنا الحاضر. ويعتبر مخطط التنمية التنظيمي لمدينة دبي، المعد بواسطة الاستشاري «جون هارس» من أولى الدراسات التخطيطية التي سلطت الضوء على مسببات التحول في البيئة المبنية في مدينة دبي في نهاية الستينيات[٣١]. ويلخص تقرير هارس مسببات التحول فيما يلي:

- تشير الأرقام إلى أن نصف المساكن في إمارة دبي - طبقا لإحصاء ١٩٦٨، مبنية من سعف النخيل (برستى) والطين، مما أفسح في المجال لانتشار المباني المبنية من الطابوق الخرساني.
- الاستخدام المزدوج للأراضي في المناطق القديمة في كل من بر ديرة وبر دبي وملكيتها الخاصة، وازدياد الطلب على المباني التجارية والمكتبية والسكنية أدى إلى قيام ملاك هذه الأراضي، وبصورة متسارعة، ببناء مبان متعددة الأدوار بهدف الاستثمارالعقاري.
- في المناطق الجديدة المحيطة بالمناطق القديمة تزايد الطلب على الشقق السكنية مما أدى - كذلك - إلى التوجه إلى تعمير مبان متعددة الأدوار.

- منطقة جميرا اخذت نموذج مناطق السكنية للفئات المرتفعة الدخل. وقد كان سكن حاكم دبي في ذلك الوقت مرجعا للآخرين في التعمير.

وتوصي دراسة الاستشاري هارس بعدة توصيات أهمها:

- أهمية الحفاظ على البيئة المبنية التقليدية وتكاملها مع المباني الجديدة. فهناك خطر ظاهر في معظم المدن سريعة النمو، حيث إن الوقت لا يسمح بالاندماج والتكامل بين ما هو موجود من بيئات مبنية والمباني الجديدة، ولتحقيق التكامل هناك حاجة إلى الحفاظ على أفضل المباني القديمة كجزء من دورة الحياة.
- أهمية استخلاص الدروس من العمارة المحلية بما يخص تنوع الفراغات بين المساكن، الأمر الذي أوجد هوية متميزة لكل مجموعة من المساكن، وكذلك المعالجات المناخية لهذه الفراغات. وقد أكدت الدراسة على ألا تكون نسب الفراغات بين المساكن متنوعة، وأن يكون عرض الشوارع محدودا، الأمر الذي لم يؤخذ بعين الاعتبار بعد ذلك في تخطيط المناطق السكنية.
- التأكيد على أهمية إيجاد مخطط شمولي بصري للتكوينات العمرانية من حيث ربط ارتفاعات المباني بتشكيل الكتلة العمرانية.
- خيارات التنمية العمرانية المستقبلية بالتركيز على مباني الحكومة (المركز الإداري)، تطوير البستكية، الواجهة البحرية لسوقي دبي وديرة ومنطقة السفارات.

وعلى الرغم من إثارة تقرير هارس العديد من التوصيات وخيارات التنمية، فإنه يُترجم العديد منها إلى أرض الواقع، فمثلا على الرغم من اقتراح الحفاظ على المباني التقليدية في بداية السبعينيات فإن المبادرة الأولى للحفاظ على المباني القديمة كانت ١٩٨١ بقرار ترميم بيت الشيخ سعيد. كما أن التوصية بالحفاظ على البيئة العمرانية التقليدية كان من الصعب تبنيها في فترة الطفرة. ففي تلك الفترة كان الاتجاه قويا نحو الأخذ بوسائل التقدم، وهو ما أكده "Ames"، الذي قال إن الحفاظ على منطقة البستكية في دبي مثلا كان يواجه تحديا فرضه تيار لإعادة تعمير المنطقة. ففي نوفمبر ١٩٧٥ تبنى المجلس البلدي توجها لإعادة تطوير منطقة البستكية، الأمر الذي يعني هدم المباني القائمة، فقد تم منح تراخيص لبناء مبان متعددة الأدوار(٢٥). ويذكر «Page» أن صناع القرار كانوا إلى حد كبير يتبنون اتجاهات مغايرة نحو الحفاظ على البيئة المبنية التقليدية خاصة مع توافر الأموال من عوائد البترول، فالرغبة كانت قوية نحو إلغاء رموز الفقر والتخلف، إضافة إلى العمل على توفير متطلبات الحياة العصرية في المدينة الناشئة، بهدف جذب رجال الأعمال والاستثمارات الجديدة، هذا بدوره كان أحد العوامل التي ساهمت في التضحية بجزء كبير من البيئة التقليدية في المدينة القديمة(٢٦).

وقد أشار تقرير مخطط التنمية الشامل لإمارة دبي سنة ١٩٨٨ إلى أن التغيرات التي تعرضت لها الإمارة منذ إعداد هذا المخطط (تقرير هارس) كانت كبيرة، لدرجة أن مخطط هارس لم يخطط لها ولم يتمكن من استيعابها. ونتيجة لذلك تجاوز نمو الإمارة خلال السبعينيات والثمانينيات حدود «مخطط هارس»، وأصبح التخطيط يوجه من قوى السوق أكثر مما يوجه من المخطط، مما أدى إلى اتصاف النمو بعدم الشمولية[٣٧]. فقد حدد المخطط قيودا لارتفاعات المباني التي حددت بتسعة طوابق، إلا أنه مع بداية السبعينيات كان من الصعب الالتزام باشتراطات المخطط، حيث تجاوزت المباني الطوابق التسعة[٣٨].

وينظر Page إلى أن مخطط هارس قد أغفل عدة نقاط عندما اقترح المخطط العمراني لدبي، منها: فرض النظام الشبكي للطرق على المدينة القديمة؛ مما ساعد على زيادة المرور العابر إلى المنطقة، التي كانت بيئتها العمرانية أصلا موجهه نحو المشاة، خاصة مع زيادة المضاربات بالأراضي في المدينة القديمة. كما شجع المخطط استخدام الأراضي المستصلحة على جانب الخور في تشييد مبان متعددة الأدوار، مما عزل المنطقة القديمة عن الخور. بالإضافة إلى أن اقتراح المنطقة الصناعية بين الخور والمطار حدَّ من استخدام جانب مهم من الخور في امتداد المدينة على الواجهة البحرية، وإمكان تطوير جوانب ترفيهية على الخور[٣٩].

كما يرى Browne أن المدينة - باستثناء المنطقة المركزية - قد وجهت نحو استخدام المركبات، فمخطط هارس قدم فرض الطرق والدوارات لتخطيط المدينة والتوسع في هذا الاتجاه نحو الصحراء المجاورة[٤٠]. فمع التخطيط الشبكي للشوارع كان هناك ما يقارب أربعين دوارا، حيث وظفت كنقاط تقاطع مروري. هذا الاتجاه التخطيطي بدوره أنتج نمطا تقليديا جامدا[٤١]، ومن الممكن الإشارة إلى أن طفرة البناء في مدينة دبي خلال نهاية الستينيات والسبعينيات قد أعادت تشكيل البيئة المبنية، خاصة في قلب المنطقة التجارية في ديرة وضفة خور دبي في المنطقة نفسها. ويلخص مخطط التنمية الشامل لإمارة دبي وصفا للبيئة المبنية، حيث يشير إلى أن الخور هو الحيز الحضري الأكثر تعقيدا والأكثر جاذبية. فالطراز المعماري العالمي الذي اقتحم المنطقة المركزية حل محل جزء كبير من المباني القديمة، وشكل المنظر العام الجديد لجانب ديرة من الخور، الذي هو بمنزلة ستار من المباني البيضاء اللون، من العمارات السكنية والفنادق والمصارف والمباني المكتبية المتعددة الطوابق. وهذه المباني ذات الطابع العصري والخالية من الزركشة تشكل منظرا فريدا بشكل منحنى ضخما ابيض يتبع ضفة الخور. ويبقى الخور العنصر القوي الذي يؤمّن التماسك البصري للمركز. ومع هذا التشكيل الجديد لضفة خور دبي نجد الخور يفصل ضفتيه إلى ضفة تحوى المباني العصرية، وضفة بر دبي ذات المباني التقليدية[٤٢].

ويؤكد Browne أن المباني الجديدة، خاصة التجارية، خلت من التميز، فمن الملاحظ أن المباني على ضفة خور دبي خلت من التميز المعماري الذي يشكل بيئة عمرانية متميزة[42]. كما كانت محاولة الجمع بين السوق التقليدي والمباني التجارية غير ناجحة. ففي سوق ديرة للذهب لم يثبت بناء مبان متعددة حديثة بديلا ناجحا للتجار للسوق التقليدي المغطى، حيث فضل العديد من التجار البقاء في أماكنهم القديمة؛ ليثبت مكانة الجذب التي يتمتع بها السوق القديم[44]. وفي محاولة لتعزيز مكانة السوق القديم قامت بلدية دبي - فيما بعد - بتطوير المكان، بتحويل طريق السيارات إلى ممر للمشاة وتغطيته، لتعيد التأكيد على أهمية السوق التقليدي في تنمية الأعمال التجارية في المنطقة. والتي تعتبر في جزء منها محاولة لتصحيح المقترح بشق طرق للسيارات في المنطقة القديمة، بتأكيد مفهوم المشاة في المنطقة القديمة. وتظهر لنا هنا هذه الرغبة الجامحة لدى مدينة دبي كي تكون مدينة كونية ذات بعد اقتصادي وسياسي كبير، فبعد تأسيس الدولة أصبح بإمكان مدينة مثل دبي القيام بمثل هذا الدور في ظل الأمن والاستقرار والتكامل مع الإمارات المجاورة، خصوصا أبوظبي، مما جعل تسارع النمو منذ السبعينيات يشكل ظاهرة لا يمكن تجاوزها.

٤-٢- أبوظبي بصفتها مركزا سياسيا ومعماريا

في أبوظبي الأمر أشبه بمشهد من فيلم، فالمدينة تنشأ من العدم لتشق طريقها لتصبح مدينة عصرية، كما يصف ذلك رجل الأعمال الإماراتي محمد الفهيم في كتابه «من المحل إلى الغنى - قصة أبوظبي»، حيث عاصر الكاتب نشأة المدينة في نهاية منتصف الستينيات من القرن العشرين وبداية فترات التطور، بعد تولي الشيخ زايد بن سلطان مقاليد الحكم في إمارة أبوظبي سنة ١٩٦٦[45]. ويصف «كاستيلو» في كتابه التحضر في الشرق الأوسط المدينة بأنها مدينة ذات ماركة تجارية جديدة brand new city[46]، ويراها «بوت مان» في مجلة National Geographic سنة ١٩٧٥ على أنها «مدينة اللحظة» instant city[47]. وبالتأكيد فإن تعليق بوت مان كان يصف جزءا من تطور المدينة خلال منتصف السبعينيات فقط، من دون استكمال الأجزاء المتلاحقة من تكوين المدينة. أما مجلة Architecture Review فتصف المدينة في منتصف السبعينيات بأنها موقع بناء كبير[48]. وأبو ظبي بالنسبة إلى Unwin فهي مدينة عالمية[49].

ويذكر بدر عبدالملك في كتابه «أبوظبي - ذاكرة مدينة» أن المباني في أبوظبي جاءت مع مخاض متعدد الأذواق عالميا، حتى بدت العمارات للبصر لوحة جميلة تتناغم وتتناسق على رغم ارتفاعها وتقاربها[50]. ويقول «ويلفرد ثيسجر»، الملقب بمبارك بن لندن في مقدمة كتابه «رمال الصحراء»، المترجم إلى العربية بأنه عندما عاد إلى الإمارات للمرة الأولى العام ١٩٧٧، بعد أن غادر المنطقة في ١٩٥٠ ، تملكني الامتعاض وخيبة الأمل بسبب التغيرات التي أحدثها اكتشاف

وإنتاج النفط... وفي أبوظبي رأيت الأبنية الشاهقة ومصافي النفط تحتل ما كان في الماضي صحراء خالية؛ فخيل إلي أن المدينة ترمز إلى كل ما كنت أنفر منه، وتطيح بما تبقى من أحلامي في العودة إلى الجزيرة العربية»[٥١]. ووصف «خصباك» المدن الكبرى في الإمارات بأنها تشهد حركة عمرانية عملاقة، كأنها في سباق هستيري مع الزمن[٥٢]. وبالتأكيد فإن المراقب لتطور مدينة أبوظبي يجد اختلافا في البيئة المبنية والبصرية غير مسبوق في تاريخ التطور وعمليات التحديث التي تمر بها المدن عبر العصور. فخلال الفترة من منتصف الستينيات من القرن العشرين وحتى اللحظة مازالت معالم المدينة في تغير مستمر (الشكلان ٨ و٩).

يعتبر الاستشاريون «أرابيكون» ثاني استشاري أوكلت إليه مهمة تخطيط مدينة أبوظبي سنة ١٩٦٦ بعد الاستشاري الإنجليزي «هالكرو»[٥٣]. فقد عدّل الاستشاريون «أرابيكون» مخطط هالكرو في ضوء المستجدات التي ظهرت منذ إعداد المخطط الأول سنة ١٩٦٢. كما أعدوا (الاستشاريون «أريبكون») المخططات التفصيلية للمناطق السكنية. ويعتبر تغيير شبكة الشوارع إلى النظام الشبكي المتعامد من نظام الانحناءات المقترح بواسطة هالكرو أهم ملامح التغيير لمدينة أبوظبي، التي قام بها الاستشاريون «أرابيكون». وفي سنة ١٩٦٧ عُيّن المهندس الياباني «تاكاهاشي» بوظيفة كبير مخططي المدن لتولي مهام تخطيط المدن. وفي سنة ١٩٦٨ أُعد المخطط الإرشادي لمدينة أبوظبي على يد المخطط العربي الدكتور عبدالرحمن مخلوف[٥٤]. وقد قُدر عدد سكان المدينة الذي سيُستوعب بـ ٢٥٠ ألف نسمة، وبالتالي أُعيد تخطيط مشروعات البنية التحتية والشبكات على هذا الأساس. كما وُضعت عناصر التكوين الأولى للمنطقة المركزية، حيث حُددت ارتفاعات المباني من ٦ إلى ٨ أدوار. وحُددت مواقع الأسواق الأربعة وحديقة العاصمة والمجمع الثقافي حول قصر الحصن. وكانت هذه المباني بداية تكوين مركز المدينة العاصمة في بداية السبعينيات.

وقد تكاملت ملامح التشكيل البصري للمدينة مع دعوة عدد من الاستشاريين لتصميم الأبنية المهمة في المدينة في نهاية الستينيات. وقد كان الهدف من تكليف الاستشاريين بهذه المشاريع هو الحد من تضخم الجهاز الحكومي. فقد كُلّف معماريون عرب واستشاريون عالميون بتصميم المباني الرئيسة في مدينة أبوظبي، مثل مدحت المظلوم، الذي صمم مساكن الموظفين، والدكتور سيد كريم الذي صمم قصر المنهل وفيلات وبنايات الخالدية. والمهندس علي نايف مسعود، الذي صمم فيلات كبار المسؤولين، والمهندس هشام الحسيني الذي صمم المسجد الكبير، والكسندر رجب، الذي كلف بالعمل استشاريا للميناء. و«كانسلت»، الذي وضع تصميم مطار أبوظبي الدولي. كما شرع البناء فى مبنى السوق المركزي للدكتور عبدالرحمن مخلوف، الذى اعتمدت فكرة تصميمه على حركة المشاة الداخلية ووجود ممرات مظللة تنتهي إلى ساحات؛ لتعيد إلى الأذهان ملامح الفراغات فى المدينة العربية الإسلامية (الشكلان ١٠ و١١)[٥٥].

وقد ارتبط تشكيل هذه الأبنية بالتكوين العمراني والبصري لمدينة أبوظبي في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، خاصة مبنى المطار وقصر المنهل لارتباطهما ببداية تأسيس الدولة وأنشطة رئيس الدولة. فقصر المنهل كان يؤكد عمارة حديثة متجهة نحو التقليدية، نتيجة للمد القومي في ذلك الوقت، من خلال استخدام عناصر من العمارة الإسلامية (الشكل رقم ١٢). وقد كان هذا الاتجاه سائدا في الخمسينيات والستينيات في كثير من المدن العربية، وقد تأثرت المدن الإماراتية بهذا الاتجاه أولا، كون كثير من المعماريين العرب المتأثرين بهذا الاتجاه وجدوا فرصة في المدينة الإماراتية للتعبير عن مفهوم القومية والوحدة العربية، ومن جهة أخرى كان للمواقف الوحدوية للشيخ زايد، يرحمه الله، دور كبير في انتشار مثل هذا الاتجاه، خصوصا على مستوى الرموز المعمارية ذات البعد السياسي.

فمع تولي صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، يرحمه الله، الحكم في إمارة أبوظبي سنة ١٩٦٦، تعاظم الاهتمام بإضفاء الطابع العربي الإسلامي على المباني الحكومية. ويشير الدكتور مخلوف، الذي عمل مديرا لتخطيط المدن بأبوظبي من سنة ١٩٦٨ إلى ١٩٧٦، إلى أن من مبادئ الشيخ زايد، التي شكلت مدينة أبوظبي، هو إظهار الشخصية العربية الإسلامية للبلاد في التصميم المعماري للمباني العامة والخاصة(٥٦). وللشيخ زايد ذوق معين في العمارة، مستمد من الفن المعماري الإسلامي، حيث كان يحرص على إحياء النمط الإسلامي في التصميم المعاصر، كالأقواس التي تظهر في الكثير من مباني أبوظبي(٥٧).

وقد أسست دائرة الأشغال العامة في أبوظبي سنة ١٩٦٦، للقيام بمسؤولية بناء المرافق والخدمات والمباني الحكومية في إمارة أبوظبي. ومع بداية تأسيس الدوائر المحلية في أبوظبي كانت هناك ندرة في الكوادر المحلية المدربة والمؤهلة في مجال العمارة والهندسة والبناء، وكانت الحاجة ملحة إلى توظيف الخبرات العربية والأجنبية. فدائرة الأشغال في أبوظبي - في بداية تأسيسها - كانت تدار بواسطة الاستشاري الإنجليزي (أرابيكون) (Arabicon) بالتعاون مع «آلن جرانت» Aln Grant استشاريا هندسيا، و«جورج و ديفيد» معماريا George and Davies(٥٨).

وتظهر مشاريع دائرة الأشغال في مطلع السبعينيات من الناحية البصرية عمارة ذات اتجاهين معماريين: الأول مرتبط باستخدام العناصر المحلية والإسلامية في الواجهات، والآخر يمثل تيار العمارة العالمية. فعمارة المساكن الحكومية كانت تعكس الاتجاه الأول، حيث استخدام العقود الدائرية والكولسترا. ويظهر هذا الاتجاه في مشروع ٥ آلاف مسكن للاستشاري Renardet-Sauti-Ice Rome and Abu Dhabi، حيث حددت فترة تنفيذ المشروع بـ ٢٠ شهرا. كما أن مشروع ٢٠٠٠ مسكن للاستشاري نفسه يحمل الاتجاه المعماري نفسه في التشكيل البصري، إضافة إلى عناصر من العمارة المحلية في أسوار المساكن (انظر الشكل رقم ١٠). وقد اعتمدت تقنية بناء المشروع على الخرسانة الجاهزة بهدف إنتاج مسكنين في اليوم الواحد(٥٩).

أما مبنى المعهد الإسلامي بالعين للاستشاري الدكتور جلال مؤمن (مهندسون استشاريون) فيعتبر من المباني التي تمثل معلما بارزا في مدينة العين (الشكل رقم ١٣). ويعكس المبنى الطابع العربي الإسلامي بما يحويه من زخارف ونقوش وخطوط. فهذا المبنى الذي استخدم كأحد أبنية جامعة الإمارات اتصف كذلك باستخدام الأفنية الداخلية، ورُبِطَت المباني بممرات مشاة مظللة. كما اشتمل المبنى على أقبية وقباب وأسقف مكسرة فردية ومزدوجة للتخفيف من حدة الحرارة. وتم التركيز على إظهار كتلة المسجد مع ارتفاع المآذن، بحيث يكون هو الرمز المسيطر على التكوين المعماري لمبنى المعهد[٦٠]. وكذلك يمكن أن نرى برج الساعة في أبوظبي والعين للاستشاري العربي جلال المؤمن، الذي يحمل رموزا من البيئة المحلية باستخدامه مجسم الصقر العربي[٦١]. فالبرج يحمل ساعة ذات أربعة وجوه، ويعلو الساعة صقر من المعدن غير القابل للصدأ، والذي يمثل شعار دولة الإمارات[٦٢].

الاتجاه الآخر لمباني دائرة الأشغال في فترة السبعينيات، الذي يمثل العمارة العالمية، انعكس في العديد من المباني الحكومية، أهمها مباني المدارس ومستشفى الشاطئ تميزت مدارس السبعينيات بالاستخدام الواضح للعناصر الإنشائية، الذي انعكس على التشكيل البصري للمباني، إضافة إلى الخطوط العمودية والمستقيمة في الواجهات. ويبدو أن هذا الاتجاه كان في حالة من التنامي والهيمنة على الصورة البصرية للمدينة الإماراتية: فأغلب المباني المتعددة الطوابق في تلك الفترة، التي بدأت تغزو مدينة أبوظبي، كانت تعبر عن هذا الاتجاه الذي يعكس الحداثة أكثر من غيره.

٥- ملامح الهوية الوطنية في عمارة المدينة الإماراتية

من خلال قراءة تجربة مدينتي دبي وأبوظبي في العقد الأول لتأسيس الدولة يمكن ملاحظة أن ملامح الهوية الوطنية كانت تعتمد بشكل كبير على بناء مدن ذات قيمة رمزية من الناحية السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى مقدرتها الاقتصادية. المدينة الإماراتية في تلك الفترة حاولت أن تعبر عن الهوية الاتحادية، لكن في الوقت نفسه كانت مشغولة بنفسها، أي أن الاستقلالية الاقتصادية والتنظيمية، التي كانت تتمتع كل إمارة بها، أتاحت الفرصة كاملة كي تعبر كل مدينة عن الهوية الوطنية الاتحادية بالأسلوب الذي يناسب ظروف الإمارة. ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن ننسى «عمارة المؤسسات والإدارات الحكومية» و«برامج الإسكان الشعبي»، التي عمقت الهوية الوطنية بشكل عام. ويمكن أن نؤكد مجموعة من العوامل التي صنعت ملامح الهوية الوطنية الجديدة في عمارة المدينة الإماراتية في تلك الفترة.

٥-١- التمدد العمراني ومفهوم المدينة الحديثة

لعل أول ما يلفت النظر هو تحول المدن الإماراتية الرئيسة إلى مواقع كبيرة للبناء بعد تأسيس الدولة مباشرة، ويبدو أن الاستقرار السياسي والرغبة في بناء رموز بصرية للدولة - خصوصا مع البحبوحة الاقتصادية بعد طفرة النفط عام ١٩٧٣ - مكنا الدولة الجديدة، والإمارات التي تتشكل منها، من السعي إلى بناء عمارة حديثة وسريعة. وعلى الرغم من أنه كان هناك تباين بصري وتخطيطي في المدن الرئيسة؛ نتيجة للتباين القانوني والتنظيمي لكل إمارة، فإننا نستطيع تبين أوجه الشبه في أسلوب وسرعة بناء المدينة الحديثة في الإمارات، يساعد في ذلك - كما ذكرنا سابقا - عمارة المؤسسات الاتحادية والمباني العامة والسكنية التي قدمتها الدولة للمواطنين الإماراتيين.

٥-٢- صعود الطبقة البورجوازية وتقسيم المدينة

لعل أول تأثير للعمارة الحديثة، وتمدد المدن الإماراتية، واعتماد اقتصاد السوق كمناخ عمل في الدولة الاتحادية الجديدة هو صعود الطبقة البورجوازية في المدن الرئيسة، فعلى رغم أنه كان هناك طبقة من التجار في المدن التقليدية فإن أولئك كانوا ضمن المناخ الاجتماعي السائد، ولم يكن لهم تطلعات للانفراد والاستقلال بمناطق ذات خصوصية داخل المدينة. فقد كان المناخ السياسي في ذلك الوقت لا يشجع على ذلك، ولكن مع تأسيس الدولة سعت هذه الطبقة إلى الانفراد بمناطق محددة في المدينة (الجميرة في دبي على سبيل المثال)، وأحدثت تحولا كبيرا في مفهوم المدينة، بل إنها كانت سببا رئيسا في هجرة المدينة القديمة وتركها للانهيار، فقد كانت تلك الطبقة غير مقتنعة بالمدينة القديمة، وترى أنها تمثل حقبة الفقر والعوز والتخلف، مما دفعها إلى الانتقال لمناطق جديدة وترك المدينة القديمة للطبقات الفقيرة وللعمالة الوافدة بعد ذلك. ومن الواضح أن هذا التحول أحدث تغييرا كبيرا على مستوى المجتمع الإماراتي، الذي بدأ يشعر بقيمة «الهوية الوطنية»، التي اتاحت له استقرارا سياسيا واقتصاديا، وفتحت له أبواب التعليم، وحسنت من مستوى الحياة بشكل عام، وانعكس ذلك على المدينة الإمارتية في ذلك الوقت بشكل واضح.

٥-٣- صور معمارية مهجنة لهوية وطنية وليدة

ولعل النقطة الأخيرة التي يمكن ملاحظتها حول العمارة الإماراتية، في تلك الفترة، ودورها في تجسيد الهوية الوطنية الاتحادية، هي ذلك التباين في الصور البصرية التي تبنتها المدن الإماراتية، فمن طرز حديثة جدا، إلى نماذج تعتمد على اكتشاف البيئة المحلية، إلى عمارة رمزية تمثيلية (برج الساعة في أبوظبي واعتماده على صورة الرمز الاتحادي «الصقر»). والذي نراه هنا أن العمارة الإماراتية في تلك الحقبة كانت مهجنة بشكل لافت للنظر، كون كل إمارة كانت تحظى بمرونة كبيرة في تشكيل صورة الحداثة، لكنها جميعا كانت تلتقي في الرغبة في تأكيد هوية الدولة الاتحادية الحديثة، المتنامية اقتصاديا واجتماعيا في المنطقة.

٦- العمارة الإماراتية وإشكالية الهوية الوطنية

يبدو أن إشكالية العمارة والسياسية في دولة الإمارات العربية المتحدة شكلت حوارا بينيا جمع القيادة السياسية ومواطني دولة الإمارات، من خلال تأكيد فكرة الانتماء إلى دولة واحدة، والتي كانت فكرة جديدة على الناس وتحتاج إلى الكثير من العمل لترسيخها في النفوس قبل العقول. لقد استخدمت العمارة أولا - ومن خلال المباني المتكررة - كأداة تواصل بصري بين الحلم السياسي والحاجة الاجتماعية. كما أنها وظفت بشكل واضح لفرض هيبة الدولة وتطور مؤسساتها، عن طريق تسارع البنية التحتية والفوقية التي كانت سمة دولة الاتحاد. وعلى رغم أننا لا نستطيع تحديد اتجاه معماري على وجه التحديد، وندعي أن عمارة الإمارات في تلك الفترة تبنته، لكن ذلك لا يلغي أبدا أن العمارة ساهمت بشكل كبير في تأكيد الهوية الوطنية، وهو ما يجعلنا نرى أن الهوية المعمارية ذاتها لم تكن مهمة بقدر ما كانت الأبنية التي يجب أن تعبر عن فكرة الاتحاد وتشكل صورة الدولة الجديدة.

وتوضح الدراسة أن محاولات تأكيد الهوية الوطنية معماريا كانت مركزة في المدن الرئيسة، وتمثلت خصوصا في بناء الرموز البصرية التي تعبر عن هوية الدولة الجديدة. وكما ذكرنا سابقا فقد كانت هناك رغبة في إيجاد توازن بين مسألة الإمارة والدولة، وهذا التوازن المبكر انعكس على عمارة الإمارات حتى وقتنا الراهن، فلا أحد ينكر كيف أن كل مدينة إماراتية تتجه نحو الخصوصية الذاتية، وهو ما يمكننا أن نعتبره هوية العمارة الإماراتية المعاصرة. هذا التوجه نحو انفراد كل مدينة بهويتها مسألة مهمة ومطلوبة؛ ذلك أننا لا يمكن أن نرى أن تشابه تلك المدن هو ما يمكن أن يصنع الهوية المعمارية في الإمارات، بل إن التنوع والتفرد مع وجود سمات مشتركة على المستوى الوطني يجعل فكرة الهوية أكثر حيوية.

ومع ذلك يجب أن نضع في اعتبارنا أن النمو العمراني المتسارع يثير أسئلة مهمة حول الهوية المطلوبة لمدن الإمارات. فقد كانت العمارة على مفترق طرق، ففي حين كانت هناك رغبة ملحة لتشكيل هوية اتحادية تعكس الرغبة في إيجاد دولة متماسكة، كان هناك نقص واضح في العناصر البشرية المؤهلة التي تعي قيمة الخصوصية المحلية لدولة مثل الإمارات، وهو ما انعكس على قبول مشاركة العديد من المتخصصين من ذوي الثقافات المتعددة في صناعة هوية هذه العمارة. كما أن الرغبة في صناعة هوية جديدة للإمارات - تتجاوز الهويات المحلية للإمارات المختلفة - شجعت القرار السياسي على التوجه نحو بناء هوية حديثة توحد تلك الإمارات وتتجاوز التعصب لفكرة «المكان الضيق» للإمارة إلى «المكان الواسع» للدولة برمتها. ومع ذلك فإن هذا الجانب حقق نجاحا جزئيا، حيث الارتباط بالمكان المحلي آخذ في التصاعد في الفترة الأخيرة، وربما يكون هذا التصاعد مقبولا الآن بعد هذه التجربة العميقة مع الحداثة.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

إستراتيجيات التجنيس في الرواية العربية الحديثة تجربة إدوار الخراط نموذجا

د. يوسف شكير (*)

يستلزم إبداع نص ما، سلفا، خيارات، إذ ليس ثمة نص عار، ولا درجة صفر للكتابة.

جان - ماري شايفر

إن فعل ابتداع أو تغيير الأشكال القائمة لعصر وزمن معينين، ولو باستعارة نموذجها أو حكايتها، هو تحد للموت ولعب.

جان دوفينيو

تشغل مسألة الأجناس الأدبية، ضمن تجربة إدوار الخراط الروائية بخاصة، موقعا إستراتيجيا وإشكاليا في آن معا.

يتضح ذلك، بجلاء وحدة، عندما نروم، مثلا، توصيف (وتصنيف) الهوية الأجناسية لروايتيه: «ترابها زعفران» و«حريق الأخيلة»، ذلك أن هذين النصين «بينينان» إشكاليتهما (وتشكلهما) الأجناسيين خارج نطاق التصورات الجاهزة والمتداولة عن الجنس الروائي، إبداعا ونقدا، واضعين، باستفزاز لا يخلو من مكر وقصدية، القراء ونظرياتهم (المسبقة) أمام مفترق من الأسئلة الشائكة، المبطنة بالدهشة التي يستشعرها، بلا ريب، كل قارئ كابد تجربة استكشاف متاهات الكتابة الأدبية المسكونة بهاجس البحث والمغامرة.

قبل الخوض في تفاصيل هذه الأسئلة التي تثيرها الكتابة الروائية عند إدوار الخراط من حيث اشتغال التجنيس ورهاناته الجمالية والدلالية والتداولية أود، في عجالة، أن ألقي بعض الضوء على هذا المفهوم المركزي والحيوي في النظرية الأدبية والنقدية المعاصرة، وفي كتابات الخراط ذات المنحى «النظري» والتأملي.

(*) باحث من المملكة المغربية.

(١)

تستمد مسألة الأجناس الأدبية حيويتها وراهنيتها من ارتباطها الوثيق بمفهوم الأدب المتحول تاريخيا، ومن ثم، فإن كل نظرية أجناسية تصدر عن فهم خاص لكينونة العمل الأدبي[1]. كما أن تصنيف الأعمال الأدبية وتجنيسها يفترض الانتقال من هويتها النصية إلى هويتها الأجناسية تبعا لمنطق الجدل والتلازم الذي يطبع علاقة النص بجنسه (أجناسه). ولا تخلو سيرورة الانتقال هذه، نظريا وإجرائيا، من صعوبات تتصل، تدقيقا، بمسألة تعريف مفهوم الهوية بالذات. يقول جان ماري شايفر (schaffer) في هذا الصدد:

«المؤلَّف الأدبي، شأنه في ذلك شأن كل فعل خطابي، هو واقعة سيميائية معقدة ومتعددة الأبعاد، ومن ثم فإن مسألة هويته لا يمكن أن تمتلك إجابة وحيدة. إن الهوية دائما ما ترتبط بالبعد الذي ندركها من خلاله. بعبارة أخرى، إن المؤلَّف الأدبي ليس مجرد نص فحسب، أي سلسلة تركيبية ودلالية، بل هو أيضا إنجاز لفعل تواصلي بين البشر»[2].

إن صعوبة تحديد الهوية الأجناسية للأعمال الأدبية لا تكمن في طبيعتها كأفعال سيميائية معقدة فقط، بل أيضا في أن هذه «الأعمال - مكتوبة كانت أو شفهية - تمتلك دوما صيغة وجود تاريخي»[3]. ولئن كانت الهوية (الأجناسية) مفهوما تاريخيا يرتبط ويتحدد بالسياق، سياق النص الأصلي أولا، ثم مجموع السياقات اللاحقة التي يقرأ فيها النص نفسه ويعاد تحيينه، فإنها، مع ذلك، تظل مصطلحا مفتوحا ونسبيا، لأن الحدود بين جنس جديد وآخر قديم ليست دائما واضحة[4].

إلى جانب الهوية، نجد مفهوم التصنيف كإصلاح نظري وإجرائي وكعنصر من عناصر الإشكالية الأجناسية. وتتعدد أبعاد وأشكال تشغيل هذا المفهوم بتعدد معايير التحليل واختلافها، لأن الفرق بين نص وآخر «لا يعود فقط إلى اختلاف تصنيفهما ضمن جنسين متباينين، وإنما أيضا إلى معايير الهوية النصية المختلفة»[5]. فالتصنيف قد يعني دراسة النصوص انطلاقا من:

أ - القصدية التداولية: دراسة الخصائص التواصلية للنص بما هو فعل تواصلي.

ب - القواعد المنتظمة: دراسة البعد المؤسسي للأدب (النص بوصفه بنية يمكن أن نطبق عليها جملة قواعد).

جـ - صيغ الإبداعية الأدبية: دراسة النص بالمقارنة مع نصوص أخرى.

د - القرابة غير الجينيالوجية بين مختلف النصوص الأدبية[6].

يرتهن توصيف النص (الأدبي) وتصنيفه بنوعية الأسئلة والمفاهيم و«الإستراتيجيات التواصلية» التي تبلورها القراءة بوصفها سيرورة تأويلية تنهض على التفكيك وإعادة البناء، ذلك أن النص ليس معطى جاهزا أو بنية قارة الهوية، أحادية الدلالة، وإنما هو ملتقى تقاطع

كتابة المؤلف وكتابة القارئ. من هذا المنظور، يمكن الإقرار، مع جان ماري شايفر، بأن توصيف الهوية الأجناسية لنص ما يرتبط بقصدية المؤلف وبفهم وتأويل القارئ لها: «إن تجنيس نص ما، على الرغم من كونه محصلة خيارات قصدية، لا يتوقف على تلك الخيارات فقط، وإنما أيضا على الوضعية السياقية التي يرى فيها العمل النور أو يعاد فيها تحيينه»[٧]. بيد أن مفهوم القصدية، هنا، ينبغي ألا يؤول في أبعاده النفسية التي تؤشر إلى «الفعل السيكولوجي لفرد ما»، ولكن باعتباره تمظهرا محايثا للنص (أو لنموذج القراءة) يتجلى، بصورة أساسية، من خلال سمات نصية خاصة (مثلا: ميثاق القراءة)[٨]. من ثم، فالنص هو دعامة لتمظهر القصدية الأجناسية للمؤلف ومحك للتأويلات الأجناسية للقارئ[٩]. ويتطلب التحديد الدقيق للقصدية الأجناسية التعامل مع النص كنظام تراتبي من المستويات والوظائف والموضوعات يصار إلى فحص اشتغالها وإعادة تركيبها اعتبارا لتمثيليتها النصية، وملاءمتها النظرية، وهيمنتها الوظيفية. والقارئ وحده هو من يضطلع بمسؤولية (وحرية) هذا الإجراء وفقا للاعتبارات والمقاييس التي توجه منظوره وخلفية مقاربته، ذلك أن الاهتمام بهذا المكون دون غيره، وبهذه الوظيفة دون غيرها، ضمن النص، إنما يرتبط بوصف وتأويل القارئ للمؤشرات النصية الأكثر ملاءمة لتشييد تصوره وتدعيم فرضياته وتسويغها[١٠]. هذا التصور النظري يفضي بنا إلى مقاربة مفهوم التجنيس أو التجنس (la généricité) انطلاقا من معيار الوجود المشترك لتماثلات ذات مستويات نصية مختلفة: صيغية (modal)، شكلية (formel)، وموضوعاتية (thématique)[١١].

ترتكز الإشكالية الأجناسية على مقومين رئيسيين هما: الجنس والتجنس[١٢]:

١- **الجنس**: تكوينيا، هو تسنين لخصائص خطابية تضطلع إيديولوجية مجتمع ما بصوغها وتكريسها كشكل من أشكال التعبير والتواصل[١٣]. وقد اتخذ هذا المفهوم، في حقل النظريات الأجناسية، تعريفات متباينة، بل متضاربة أحيانا (الجنس كمعيار، كجوهر مثالي، كمصطلح للتصنيف...). وعلى رغم الانتقادات التي وجهت إليه (برونتيير)، أو الدعوات التي طالبت بانتهاكه وإحلال مفهوم «الكتاب» أو «الكتابة» محله (م. بلانشو)، لم يفقد الجنس الأدبي أهميته وفعاليته الإجرائية في ما يتصل بتصنيف أشكال مشتركة تنتمي إلى شبكة غير متجانسة من المؤلفات والكتاب والحقب الأدبية[١٤]. إن الجنس الأدبي بوصفه مؤسسة، يشتغل «كنموذج كتابة» بالنسبة إلى الكتاب، و«كأفق انتظار» بالنسبة إلى القراء، ويقدم عناصر تسعف على إضاءة وتأويل النصوص في علائقها بعالم المجتمع وعالم الأدب.

٢- **التجنس**: يعرف شايفر هذا المصطلح بأنه «عامل مولد لتشكل النصية». ويقترب هذا المفهوم، عنده، من مصطلح آخر هو «معمارية النص» (l'architextualité) الذي يتخذ من دراسة علائق الانتماء بين النصوص موضوعا له[١٥]. إن التجنس، باعتباره إنتاجية نصية ومرجعا

لفحص اشتغال التعيينات الأجناسية، يفترض قراءة عبر - نصية للنص، لا قراءة محايثة له، ذلك أن القراءة الأولى تعيد دمج النص الفردي ضمن الشبكة النصية (والتناصية) التي استل منها، وتأخذ بنظر الاعتبار الملمح المؤسسي للأدب بمختلف تمثيلاته الجمالية والأيديولوجية والرمزية مما يسمح، بالنتيجة، بتفعيل جملة من الظواهر النصية، فيما تجنح القراءة المحايثة (المغلقة) إلى عزل النص عن سياقه العام. وينهض التجنس، إجرائيا، على أساس مقاربة نصية تعنى، أساسا، بدراسة سمات التشابه الملائمة للخصوصية الأجناسية لنص ما، من خلال الشكل أو الصيغة أو الموضوعة[16]، وهو ما يسميه شايفر بـ «التجنس النصي» الذي يقطع مع المقاربات الأجناسية الكلاسيكية ذات الصيغة الأنطولوجية. تضعنا إشكالية تجنيس النصوص بإزاء مسألتين جوهريتين:

- علاقة النصوص بالأجناس.
- رهانات التجنس بين المؤلف والقارئ.

أ- **علاقة النصوص بالأجناس:** يمكن تقسيم علاقة النصوص بالأجناس إلى نوعين أو نظامين[17]:

● **علاقة استنساخ أو تمثيل (exemplification)**، وفيها يكرر النص جنسه أو نموذجه الأجناسي المشكل من طبقة النصوص السابقة التي تأخذ شكل «قانون» أو «جنس مثالي» (نموذجي)، وأمثلة ذلك نادرة جدا.

● **علاقة تحويل أو «انزياح أجناسي»**، وفيها ينتهك النص نموذجه الأجناسي بواسطة إستراتيجيات التهجين (باختين)، والقلب والزحزحة والتوليف (تودوروف). إن علاقة النص بنموذجه الأجناسي ليست دائما، ولا بالضرورة، علاقة نسخ وتكرار، لأن كل نص يحور جنسه لحسابه الخاص، ينتهك سلطة قانونه ويقلق حدوده (ما يسميه شايفر «الملمح الدينامي للتجنس»)[18]. تأسيسا على ذلك، يمكن اعتبار علاقة التحويل مجالا ملائما وخصبا لمعاينة اشتغال التجنس النصي.

ب - **رهانات التجنس بين المؤلف والقارئ:** يشكل فضاء النص إطارا لتبلور وتفاعل صنفين من التجنس: تجنس المؤلف وتجنس القارئ.

● **تجنس المؤلف:** يبرز تجنس المؤلف أثناء سيرورة تخلق النص بوصفه ملتقى تقاطع الكتابة والقراءة، ذلك أن الكاتب هو، أيضا وقبلا، قارئ يستثمر نصوص الآخرين، يحاورها ويحورها وفق فهمه الخاص للسنن الأدبية وعلائق الأجناس بأسئلة ورهانات مشروعه الأدبي في امتداداته الجمالية والأيديولوجية والأكسيولوجية.

● **تجنس القارئ (أو «أفق الانتظار الأجناسي» حسب ياوس):** يؤشر هذا المفهوم إلى الخيارات التجنيسية التي يجترحها القارئ أثناء سيرورة القراءة، والتي قد تتطابق أو تتقاطع

أو تتنافر، إلى هذا الحد أو ذاك، مع خيارات المؤلف. وليس من المفارق في شيء أن تبتعد تحديدات القارئ لهوية النص الأجناسية عن تلك التي يصدر عنها مؤلفه، مادام تجنس القارئ وتجنس المؤلف لا توجههما أو تشرطهما، ضرورة، المراهنات والسياقات نفسها، ذلك أن من شأن البعد الزمني أو الثقافي عن السياق الذي تتولد ضمنه النصوص أن يوسع هامش الفروق والتباينات بين تجنس المؤلف وتجنس القارئ، لأن الأول لصيق بالسياق الأصلي، فيما الثاني متبدل وبالإمكان إثراؤه (أو إفقاره) بكل سياق جديد[19].

مما سلف، يمكن أن نستخلص ثلاث ملاحظات بالغة الأهمية بخصوص معضلة الأجناس والتجنيس وعلائقها بسيرورة القراءة. هذه الملاحظات هي:

١- الأجناس الأدبية ليست مقولات معيارية، أو نماذج ثابتة وجاهزة تتأبى على التحوير والمساءلة، وإنما هي إطارات تسعف على توصيف وتصنيف النصوص وتأويلها.

٢- ليست التصانيف في حد ذاتها شيئا بريئا، نهائيا وشموليا. ومهما تكن درجة دقتها فإنها تبقى، مع ذلك، تقريبية، وإلى حد ما تعسفية.

٣- يسمح مفهوم التجنس (النصي)، بالمعنى الذي حدده شايفر، بدراسة وتحديد الهوية الأجناسية لنص ما من منظور دينامي وإشكالي يمايز بين تجنس المؤلف وتجنس القارئ، باعتبارهما قطبين مستقلين، مما يجعل عنصر الهوية نفسه موضوع تأويلات لا حصر لها.

(٢)

بالموازاة مع عمله الإبداعي (في الرواية والقصة القصيرة والشعر) يرتاد إدوار الخراط أصقاع النقد والنظرية الأدبية، محللا ومضيئا، بطريقته الخاصة، ملامح ومستويات من تجربته الأدبية في سياق مقاربة عامة للأدب العربي الحديث بمختلف أجياله وحساسياته وأجناسه التعبيرية. والحق أن الخراط لا يصدر، في آرائه وتحاليله التي تتدثر، أحيانا، بلبوس نظري، عن فكر نقدي متسق ومحدد، كما قد يتوهم البعض، بقدر ما ينطلق من موقعه ككاتب ذي تجربة وخبرة، وأيضا من وضعه كقارئ بامتياز. من ثم فإن مجموع أفكاره وتصوراته بخصوص الإشكالية الأجناسية يبدو أقرب إلى التأملات الحرة منه إلى النقد الذي يفترض وجود أسس نظرية متماسكة على مستوى التصور العام وشروطه الإبستمولوجية والمنهجية والمصطلحية. وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن نرى في تضخم المصطلحات وتذبذبها والتباس (بعض) المفاهيم وفضفاضيتها أعراض مأزق «نظري» تشكو منه أطروحات إدوار الخراط (فقط)، بل علامة حيوية وبحث قلق يجد في حركية الخراط الإبداعية نسغه وأقوى مبرراته[20].

بدءا، يمكن القول إن مسألة الأجناس الأدبية وموقف إدوار الخراط منها يرتبطان أيما ارتباط بمفهومه للكتابة كسؤال إشكالي، وكمغامرة فنية، جمالية ومعرفية، ترى في استقرار

ورسوخ الجنس الأدبي تكريسا لحقيقة بعينها. يقول الخراط: «إن جسد الكتابة نفسه موضوع سؤال، ومن ثم فإن شكل الكتابة، نتيجة لذلك، هو أيضا موضوع سؤال. ذلك أن الجنس الأدبي المستقر الراسخ يعني حقيقة راسخة مستقرة كما يعني قيدا. ولعله بمعنى من المعاني يعني انتفاء الحرية»[٢١]. إن ارتباط الجنس الأدبي بمفهوم الحقيقة، ثباتا أو تحولا، يعني، في مستوى من مستوياته، أن الأجناس لا تشتغل كمقولات شكلية وتجريدية صرفة، بل، على العكس من ذلك، كقيم تجسد منظورات وخيارات وإرغامات جمالية وأيديولوجية وأنثروبولوجية.

بيد أن موقف الخراط من معضلة الأجناس الأدبية يتضح، أكثر، عندما ننتقل إلى مفهوم «الكتابة عبر النوعية» أو «الكتابة العابرة للأنواع» الذي يكرس مبدأ حوارية الأجناس وتلاقحها من منظور يلغي انغلاق الجنس الأدبي ونقاءه واكتماله. هذا المفهوم، القريب في حمولاته من أطروحات موريس بلانشو (M.blanchot) بصدد «الكتاب» أو «الكتابة»، يعتبر واحدا من أهم المصطلحات المعتمدة في كتابات الخراط «النقدية»، ويمتلك لديه جملة تعريفات أكتفي منها بهذا النموذج:

«الكتابة عبر النوعية» هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه «قصة - مسرحا - شعرا» على سبيل المثال مستفيدة أيضا، أو أحيانا، من منجزات الفنون الأخرى من تصوير، وموسيقى، ونحت، وسينما، ومعمار[٢٢].

لئن كان مصطلح «الكتابة عبر النوعية»، الذي يتماهى نظريا مع مفهوم إ. الخراط للرواية ويجد (بعضا من) تحققه النصي في منجزها[٢٣]، يوحي بانتهاك الجنس الأدبي من خلال الانفتاح على أشكال وفنون أخرى، فهذا ليس معناه التخلي التام عن مقولة الأجناس، وهو ما يشير إليه إ. الخراط: مسألة انصهار الأنواع - أو الأجناس - لا تعني انتفاء الأنواع، ولم يعد كل شيء هو كل شيء. مازال هناك القصيدة والقصة والرواية... إلخ[٢٤].

إن مصطلح «الكتابة عبر النوعية»، بهذا المعنى، «لا يعني بحال إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنية بل إثراء لها وعاملا من عوامل تحديد خصائصها»[٢٥] على أن هذا الإثراء وذاك التجاوز يتطلبان من الكاتب، إلى جانب الموهبة والجرأة، تمثلا واستيعاء عميقين لإشكالية الأجناس الأدبية، ذلك أن استيلاد الشكل الجديد يفرض ويفترض وعيا مسبقا بإمكانات وحدود الأشكال القديمة.

يكتسي الترجح بين العام والخاص، بين «الكتابة عبر النوعية» و«الجنس الأدبي»، لدى إ. الخراط، مظهرا آخر لا يخلو، أحيانا، من التباس وتشويش، فمرة يؤكد الخراط (المبدع أو «الناقد»؟ لا ندري) أن «الفارق بين القصة القصيرة والرواية فارق غير موجود» بالنسبة إليه[٢٦]؛ ومرة يعتقد «أن النظرة التحليلية تستطيع في النهاية أن تحدد الانتماء الواسع للعمل

الفني المحدد إلى نوع ما»[27]؛ ومرة يعلن «أن لكل جنس من هذه الأجناس كيانه أو وجوده أو استقلاليته على نحو ما، وليس على النحو الذي عرفناه في التطور التاريخي المألوف، بل على نحو متجدد»[28]. وحتى عندما يسلم إ. الخراط بإمكان وجود «نص مفتوح على الأنواع» أو «كتابة عبر نوعية» فإنه، مع ذلك أو - بالأحرى - إلى ذلك، يجنح إلى (تلمس السمة الأساسية أو إن شئت الانتماء الأساسي لكل نص من هذا النوع»[29].

إن هذا التذبذب، الحركي لا الآلي، بين مقولة الجنس الأدبي ومفهوم «الكتابة عبر النوعية»، بين القانون وانتهاكه، يفصح، في بعده العميق، عن حقيقة توزع وعي (ومصير) كتابة إ. الخراط نفسها بين الحرية والقيد، بين الصرامة والمرونة، من أجل بلورة توازن حيوي يؤمّن «مسؤولية الأشكال»، أي قدرتها على تحقيق التواصل والاستجابة لانتظار حقيقي لدى القراء، دونما تكلس أو خيانة لمبادئ التمرد والمساءلة ومهاجمة المستحيل».

وليس من المصادفة في شيء أن تحمل التعيينات الأجناسية الأخرى التي يلجأ الخراط إلى استعمالها في محاولاته العديدة لتوصيف كتابات «الحساسية الجديدة» (كما يحلو له أن يسميها) مؤشرات وآثار هذا التوزع بين الخاص والعام. هذه التعيينات يمكن تقسيمها، بشيء من الخطاطية والتعسف، إلى ثلاث خانات:

١- تسميات بسيطة تحيل إلى الأجناس التقليدية المتداولة: رواية، قصة، قصيدة... إلخ.

٢- تسميات ذات صبغة ثنائية أو مزيجة تحيل إلى زوج أجناسي في حالة اندغام وتمازج لا تجاور وتماس: الرواية / القصيدة، الرواية / الشعر، القصيدة / القصة، القصيدة السردية، القصة / القصيدة... إلخ.

٣- تسميات مركبة تحيل إلى نصوص تتضمن وفرة أو خليطا متشابكا من الأجناس: النص المفتوح، العمل المفتوح، النص عبر النوعي، النص المفتوح على الأنواع، علاوة على الكتابة عبر النوعية أو الكتابة العابرة للأنواع.

ليست هذه التسميات أو المصطلحات الأجناسية، كما أكد إ. الخراط نفسه، غير مرة، شاملة ولا مطلقة، كما أنها مستخلصة من الكتابة الإبداعية وليس من التنظير. ولعل ما يثير الانتباه عندما نتأمل، عن كثب، هذه التسميات، إنما هو طابعها المتداخل وهويتها الملتبسة حتى ليخيل للقارئ أنه حيال مفهوم واحد ذي تجليات شتى. فالخراط، مثلا، يستخدم «الكتابة عبر النوعية» كمعادل لمفهوم «القصة القصيدة» على الرغم من تباينهما وتمايزهما من الناحيتين التعريفية والإجرائية[30]، ذلك أن **المصطلح الأول** يحيل إلى نوع من الكتابة قائم على تداخل وتراكب أجناس مختلفة، مستمدة من الأدب ومن «منجزات الفنون الأخرى من تصوير، وموسيقى، ونحت وسينما وعمارة»، فيما يحيل **المصطلح الثاني** إلى تمازج وانصهار جنسين أدبيين - هما القصة والقصيدة - ضمن نوع مستقل قائم الذات، تتحدد خصيصاته التكوينية

في السمات التالية[٣١]:

١- الوجازة (أو ضيق المساحة الزمنية).

٢- الكثافة والتركيز (هي قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهاب).

٣- إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب.

٤- سيادة السردية.

وعلى المستوى الإجرائي، يعمد إ. الخراط، في تصنيفاته، إلى استبعاد الكتابات التي لا تستجيب للمقتضيات البنائية لنوع «القصة - القصيدة»، مصنفا إياها ضمن (جنس؟) «الكتابة عبر النوعية»، مما يؤكد أن المفهومين غير مترادفين[٣٢].

يستبدل إ. الخراط، في مؤلفه «الكتابة عبر النوعية» بمفهوم «النص المفتوح على الأنواع» مصطلح «الكتابة عبر النوعية» للاعتبارات السالف ذكرها: «أما من حيث اندماج الشكلين في «نوع» واحد فهنا يبرز جانب آخر هو ما أسميته «بالكتابة عبر النوعية» بدلا من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع» (ص ١٢). إلا أن الخراط يعود إلى استعمال المصطلح المستعاض عنه في كتاباته اللاحقة وإن بتسميات أخرى: «العمل المفتوح»، «النص المفتوح» (انظر: مهاجمة المستحيل، ص١١٤). ونحن نرى أن «الكتابة عبر النوعية» و«النص المفتوح على الأنواع» (أو «العمل المفتوح» بالمعنى الذي يقصده الخراط) مصطلح واحد يغطي اشتغال عينة من الكتابات التي تستوعب خصائص أجناس أدبية متعددة لا يمكن، بأي حال، اختزالها إلى مفهوم «القصة - القصيدة» ذي التركيب المصوغ شاقيا.

ربما كان مفهوم «القصة - القصيدة» تحققا نصيا ينتمي إلى «الكتابة عبر النوعية»، وفي هذه الحال، سيفضي بنا هذا الافتراض إلى التساؤل عما إذا كانت «الكتابة عبر النوعية» جنسا قائم الذات، أم أنها مجرد توصيف عام ومشاع يؤشر إلى ضرب من الكتابة يحيا بين الحدود. ومهما يكن من أمر، فقد أثبت مصطلح «الكتابة عبر النوعية»، على الرغم مما يعتوره من هشاشة والتباس، كفايته الوصفية الإجرائية ضمن كتابات وتصنيفات إ. الخراط، وهو، لذلك، يفي (مؤقتا؟) بالغرض[٣٣]، في الوقت الذي يحتاج فيه، شأنه في ذلك شأن «القصة - القصيدة»، إلى مراجعة شاملة وإعادة نظر[٣٤].

(٣)

يثير تحديد الهوية الأجناسية لنصوص إ. الخراط السردية جملة من القضايا والأسئلة المرتبطة، تحديدا، بصعوبة تصنيف تحققاتها النصية ضمن جنس معين، مما يترك لدى القارئ انطباعا أوليا، وأوليا فقط، بأنه إزاء كتابة لا أجناسية، سائبة الشكل، لا تمتلك خصيصات أجناسية قمينة بأن تحدد لها هوية أو، في الأقل، علاقة انتماء. والواقع أن منشأ صعوبة تصنيف نصوص إ. الخراط لا يعود إلى هويتها اللاأجناسية الشائهة، وإنما، بالأحرى، إلى

انفتاح تلك الهوية على عالم متشابك ومعقد من الأجناس والخطابات، وهي سمة تميز، في رأي معظم النقاد المعاصرين، من باختين إلى تاديي (tadié)، حركية النص الحداثي النزاع إلى اختراق وزحزحة الأجناس الأدبية وإقلاق حدودها التقليدية[٢٠].

إن معظم نصوص الخراط السردية، من «رامة والتنين» (١٩٨٠) إلى «أبنية متطايرة» (١٩٩٧)، مرورا بـ «الزمن الآخر» (١٩٨٥)، «مخلوقات الأشواق الطائرة» (١٩٩٠) و«اختراقات الهوى والتهلكة» (١٩٩٣) - لكي لا نذكر إلا هذه النماذج - تنفلت من إسار التحديدات الكلاسيكية التي تكرس مبدأ أحادية الجنس الأدبي وانغلاقه ونقائه، مشيِّدا هويته الأجناسية انطلاقا من مدارات تؤسس إستراتيجية ورهان الشكل الحداثي على مبادئ مضادة تنزع إلى مساءلة التعريفات والوصفات الأجناسية المتحجرة التي تكبل الإبداع داخل كليشيهات متقادمة، لا تمت بأدنى صلة إلى إيقاع الحياة المعاصرة الذي يفرض، بإلحاح وقوة، تجديدا شاملا وعميقا في طرائق التفكير وأنساق التواصل والكتابة.

تأسيسا على ما تقدم، سنسعى، في حدود هذه المقاربة، إلى تجلية بعض إستراتيجيات التجنيس عند إ. الخراط، وذلك من خلال تصين روائيين متميزين هما: «ترابها زعفران» (١٩٨٦) و«حريق الأخيلة» (١٩٩٤).

تحمل «ترابها زعفران»، على سطح غلافها الخارجي، مؤشرا أجناسيا يحدد تخييليتها: رواية[٢١]. وفي غلافها الداخلي، نعثر على تسمية أخرى مركبة تعين ما يشبه التحديد المزدوج للعمل: تحديدا شكليا (نصوص)، وتحديدا موضوعاتيا (إسكندرانية) هو، في آن، تخصيص للتحديد الأول وعمق إستراتيجي له. وفي التقديم الاستهلالي أو العتبة الأولى يحدد المؤلف (إ. الخراط) الهوية الأجناسية لعمله، ومن ثم ميثاق قراءته بهذه العبارات:

- **ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك.**
- **فيها أوهام - أحداث، ورؤى شخوص ونويات من الوقائع هي أحلام وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع، ولكنها لم تحدث.**
- **لعلها أن تكون صيرورة، لا سيرة، وليست فقط ذاتية.**

(ص٥، جميع التشديدات من عندي).

في ضوء ما تقدم، يمكن استنتاج ملاحظتين أوليين بخصوص طبيعة ووظيفة التسمية الأجناسية في لـ «ترابها زعفران» على مستوى النص الموازي:

١- لئن كان مؤشر (رواية) ومؤشر (نصوص) يكرسان، من جهة، الطابع التخييلي (شطح الخيال، صنعة الفن) لـ «ترابها زعفران»، فإنهما، من جهة أخرى، يقترحان مدخلين أو مستويين قرائيين ممكنين لها: مستوى محدد، خاص، يتعامل مع المؤلَّف ككل عضوي لا يقبل التجزؤ

(أي كرواية)، وممستوى عام، يمنح فصوله قدرا من الاستقلالية بموجبها يُنظر إلى الأجزاء ليس كعناصر تؤسس الكل فحسب، وإنما تحوره وتشعبه أيضا. من هذا المنظور، يمكن أن نقرأ معمارية «ترابها زعفران» بفصولها التسعة، إما كأجزاء متعالقة تندرج ضمن صوغ روائي، أو «كنصوص حرة»، أو كقصص قصيرة مستقلة على مستوى البناء والدلالة[37]. ولعل ما يكرس هذه الإمكانية (الفرضية) الأخيرة هو صدور الفصل الثامن من «ترابها زعفران» على هيئة قصة قصيرة مختومة بتاريخ ومكان كتابتها[38]. وهي الظاهرة التي يمكن معاينتها ورصدها في مؤلفات أخرى لإدوار الخراط، بدءا بروايته الأولى «رامة والتنين» التي نشر الفصل الأول منها على شكل قصة قصيرة قبل أن تتبلور لدى المؤلف فكرة تطويره وسلكه ضمن مشروع روائي[39].

٢- تحدد طبيعة الشكل بقرائتها التخييلية ميثاق «ترابها زعفران» في تعارض تام مع جنس السيرة الذاتية بخصائصه الشكلية (السرد، الأسلوب...) والتداولية، وميثاق قراءته الخاص. وقد حرص المؤلف، في خطابه الاستهلالي، على تكريس هذا التباعد بإزاء السيرة الذاتية ككتابة استرجاعية وإحالية تشرطها «الموضوعية» و«الحقيقة» و«الشفافية» - شكلا ومضمونا - باعتماد إستراتيجيات تخييلية لا تتقيد بحدود ومنطق التاريخ أو الوقائع (شطح الخيال، صنعة الفن، مزج الأوهام بالأحلام بالذكريات «التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث قط»...). من ثم، فإن تحليل «ترابها زعفران» في ضوء تعارض - أو تقاطع - ميثاقها التخييلي (الروائي) وميثاق السيرة الذاتية الأوطوبيوغرافي من شأنه أن يفتح أمام القارئ مسارا آخر لتجنيس العمل على نحو قد يختلف، إلى هذا الحد أو ذاك، عن تجنيس المؤلف[40].

يضع النص الموازي (رواية، نصوص إسكندرانية، الخطاب الاستهلالي) قارئ «ترابها زعفران» أمام عدة توصيفات أو خيارات قرائية مما يخلع على تمثيلية تعيينها الأجناسي طابع المرونة والانفتاح. وعلى مستوى آخر، يعكس حشد التوصيفات المتباينة التي اقترحها المؤلف - بما هو قارئ هذه المرة - لعمله، بل ولمجموع أعماله الأخرى، فداحة التردد وعسر التصنيف لديه: فمرة يعتبر «ترابها زعفران» رواية[41]، ومرة نصوصا [42]، وثالثة مجموعة قصص[43]، ورابعة مغامرة[44]. على ان هذه التعيينات الأجناسية عادة ما تميل إلى تجريد المؤشرات المجنسة (رواية، قصة...) من بداهتها وثبوتيتها وطابعها الأحادي، واستثمارها كعناصر مشوشة ومخاتلة واستفزازية تتقصد تفعيل دور القارئ وتحريضه على إعادة التفكير في الجاهز والمسلم به. يقول إ. الخراط بخصوص هذه المسألة: «(...) فكأن العناوين التي أضعها على كتبي هي دعوة لاستفزاز القارئ والناقد والباحث ليتأمل في ماهية نوع الرواية، القصة القصيرة، النص»[45].

تتجاذب معمارية رواية: «ترابها زعفران» مجموعة من الأشكال والخطابات والأنواع الصغرى التي تمثل كعناصر تكوينية تضفي على هوية العمل الأجناسية طابع التعدد والتعقد

والهجانة. في هذا الصدد، يمكن الوقوف عند ثلاثة أشكال تستثمرها «ترابها زعفران» بصورة كلية أو جزئية:

١- **الشكل القصصي**: يسمح هذا الشكل بقراءة فصول الرواية التسعة كنصوص قصصية مستقلة بعضها بعض تركيبا ودلالة، على الرغم من وجود قواسم مشتركة بينها تتمثل، أساسا، في إحالتها إلى سارد مركزي هو، في الأوان ذاته، شخصية أو ذات متلفظة (ميخائيل)، وانشدادها إلى الأمكنة والعوالم نفسها المتوزعة بين أحياء وحارات الإسكندرية والصعيد، واشتغالها على الموضوعات نفسها اللصيقة بطفولة ميخائيل ونشأته الاجتماعية ومغامراته وتجاربه في الحياة... إلخ. ويتجلى مظهر استقلالية الفصول، ومن ثم قابليتها لأن تقرأ كقصص في انعدام عناصر التسلسل والتلازم والامتداد التي تكرس الخطية والنظام وتفترض، تبعا لذلك، وجود حبكة عامة بحصر المعنى. ولا يوحي ترتيب الفصول الرقمي (١، ٢، ٣...) بأي تدرج أو تسلسل مسبقين بقدر ما يفيد الكم. فللقارئ أن يقرأ الفصل الخامس قبل الفصل الأول، أو الثامن قبل الثالث، أو أن ينطلق من «النهاية» إلى «البداية»، ما دام تركيب العمل عينه ينتهك المفهوم التقليدي لمبدأ النظام الذي هو أصل فكرة الحبكة (ريكور Ricoeur).

٢- **المحكي الشعري**: إلى جانب استثمارها للشكل القصصي، تفيد «ترابها زعفران» أدوات وتقنيات الخطاب الشعري كشكل ولغة وإيقاع، مقتربة، بذلك، من مفهوم «المحكي الشعري» كما حدده الناقد جان - ييف تاديي في كتابه الحامل للاسم نفسه: «المحكي الشعري المنثور هو الشكل الحكائي الذي يستعير من الشعر وسائل عمله وتأثيره، وإن كان يتعين على تحليله أن يولي، في آن معا، أهمية لتقنيات الوصف الروائي ولتقنيات الشعر: إن المحكي الشعري ظاهرة انتقالية بين الرواية والشعر»[٥٦]. وفيما يحتفظ «المحكي الشعري» بتخييل الرواية، تحيل طرائق السرد فيه إلى الشعر، مما يجعل هويته الأجناسية موزعة بين قطبين متصارعين: قطب الوظيفة المرجعية بمهامها التشخيصية والاستذكارية، وقطب الوظيفة الشعرية بانشدادها إلى لزومية الشكل وقيمته الجمالية[٥٧]. لقد بات التمييز بين النثر والشعر أقل وضوحا، اليوم، بحسب تاديي، بحيث إن كل رواية تتضمن قدرا يكبر أو يصغر من الشعر[٥٨].

في ضوء ما تقدم، يمكن تحديد ملامح الشكل الشعري لـ «ترابها زعفران» في المقاطع والجمل الشعرية التي تتخلل السرد والوصف، وفي الشذرات المستقلة التي تأخذ شكل قصيدة النثر بكثافة لغتها، وموسيقية جملها وخصوصية تراكيبها، وإيحائية استعاراتها وثر ميزاتها المتسربلة بغلالة أسطورية وصوفية، مما يعطي الانطباع بأننا حيال كتابة متوزعة بين اقتصاد اللغة الشعرية وتوهجها، وسردية التخييل القائمة على التشخيص والإحالة. لنقرأ هذا النموذج:

كنت أرنم، وراء مس كاترين، بإيقاع يتردد في الغرفة الواسعة، له صدى: كنز مجد في السما... كنز مجد في السما...

ترنيمتي إليك، الفردانية المتملكة ملكوت اليوم التاسع غير المنقوص وعندها الأيام الثمانية معا.

الواحدانية المنسوبة إلى بيرسيفون، منهكة، مهانتها تنوش نياطي كامنة في نباتات سنوحي، ما تني تتعب عبر السنين فوق دندنة الأحزان، حسنية.

منشدتي، الأولانية المثناة، غنتها هيلينية النبرات، سيرينتي في سني الوسن، كاترينا.

إسكندرة، سيرافينا الفينانة المغدودنة على غصون الرند والعنب، نداوة جناحيها المنضمين عليّ لا نضوب لها.

(...)

(ترابها زعفران، ص١٧١).

إن رواية «ترابها زعفران»، بشكلها القريب من «المحكي الشعري»، ليست - في الواقع - سوى نموذج من بين نماذج أخرى بدأت تنحت لنفسها هوية ومسارا خاصين ضمن خارطة الكتابة الروائية العربية الحديثة[٤٩]. ولا شك في أن قراءة هذه النماذج بأشكالها المترجحة بين السردية والشعرية، في ضوء تراتبية الوظائف اللغوية الياكبسونية، وخاصة الوظيفة الشعرية والوظيفة المرجعية، ستعمق من فهمنا لطبيعة وخصوصية اشتغال هويتها الأجناسية.

٢- **الشكل السيرذاتي**: يشكل الملمح السيرذاتي عنصرا تكوينيا وموضوعاتيا في «ترابها زعفران» على الرغم من:

- وفرة المؤشرات التخييلية، وفي طليعتها العنوان الفرعي: رواية.
- نفي المؤلف أن تكون هذه النصوص سيرة ذاتية أو شيئا قريبا منها.
- لا تطابق هوية المؤلف الواقعي (إ. الخراط) والشخصية - الساردة (ميخائيل).
- عدم وجود أي ميثاق سير ذاتي.

الواقع أن ثمة جدلية معقدة وملتبسة تنهض عليها لعبة التخييل في «ترابها زعفران»، ذلك أن امحاء الحدود بين التذكر والتخيل، والتحام الأساطير بالشعر والفانتاستيك وبنتف وشذرات مستلة من معيش الشخوص في أبعاده اليومية والتاريخية وامتداداته النفسية واللاشعورية يقوضان التعارض المصطنع بين الواقعي واللاواقعي، بين حياة الكاتب وحياة الكتابة. إن أساليب التورية والتعمية التي يعمد إليها المؤلف لاستثمار خميرة حياته ومكوناتها على نحو متكتم لا تفلح، كلية، في طمس آثارها الغافية وندوبها المنفلتة[٥٠]. ومهما يكن حذقه في الخداع والمخايلة والتشويش على القارئ، فإن الكتابة تتجاوز، بانقلابيتها الماكرة، نواياه المسبقة وتصريحاته المعلنة («ليست هذه النصوص سيرة ذاتية...») أو، على الأقل، «تلطف» منها وتسبها بما يحد من وثوقية وغلواء توكيداتها القاطعة، ويفتح أمام القراءة مسالك جديدة باتجاه العمل الأدبي. بيد أن حياة الكاتب، وقد أضحت قيمة جمالية ومصدر استيحاء، لا تبقى، بداهة، على حالها، بل تخضع، بدورها، للتحوير والانتقاء والتوليف لتصبح، في النهاية وبفعل قوة التخييل، شيئا آخر يستولده رحم الكتابة.

من هذا المنظور - إذن - يمكن، في ضوء تقاطع الواقعي والتخييلي، أن نعيد قراءة وتجنيس «ترابها زعفران» انطلاقا من مكونها السير ذاتي بمؤشراته وقرائنه اللصيقة بحياة المؤلف في تقاطعاتها مع التاريخ وحياة الآخرين. من بين هذه القرائن نذكر مثلا:

- **قرائن فضائية**: غيط العنب، محرم بك، راغب باشا (مراتع الطفولة والصبا والشباب)، أخميم (بلدة الأب)، الطرانة (بلدة الأم).

- **قرائن زمنية**: حضور ملامح من الزمن التاريخي: ضياع فلسطين في العام ١٩٤٨، تصاعد وتيرة الكفاح الوطني ضد المحتل البريطاني عامي ٤٥-١٩٤٦.

- **قرائن بيوغرافية**: اعتناق الأيديولوجية الماركسية في صيغتها التروتسكية التي تقرن الثورة بالجمال، الانخراط في العمل الوطني التحرري ضد المحتل في العام ١٩٤٦، تجربة الاعتقال من ٤٨ إلى ١٩٥٠، العمل في مخازن الجيش البريطاني في أثناء الاحتلال، ممارسة الترجمة، كتابة الشعر.

تأسيسا على ما تقدم، يمكن القول إن «ترابها زعفران» تمتلك معمارية مفتوحة ومركبة تتجاوز الحدود التقليدية والمعيارية لمفهوم الجنس الأدبي انفتاحا على آفاق أخرى أكثر رحابة من التلاقح بين الأجناس والخطابات مما يطبع كل مسعى تصنيفي أحادي لمعماريتها - على رغم مشروعية التصنيف الوظيفية مبدئيا - بالعسف والابتسار، ويستلزم، تبعا لذلك، شعرية جديدة قادرة على توصيف ديناميتها النصية وتفعيل اشتغالها الأجناسي.

تضعنا رواية «حريق الأخيلة»[٥٠] أمام إشكالية تجنيسية من نوع خاص تتمثل، على وجه الدقة، في التباس هويتها المترجحة بين الرواية والسيرة الذاتية ورواية المذكرات والاعترافات. إن الأمر لا يتعلق بمجرد استثمار لعناصر مستمدة من حياة الكاتب وإعادة صوغها تخييليا، مثلما هي الحال في «ترابها زعفران»، بل بمفارقة يولدها تشغيل الاسم الشخصي للمؤلف الواقعي في صلب الكون التخييلي للعمل الأدبي، مفارقة تتمثل في الجمع بين ميثاق روائي ذي قرائن تخييلية (بدءا بعنوان «حريق الأخيلة» الفرعي: رواية) وتطابق (جزئي) في الهوية بين المؤلف والسارد والشخصية. فهل تؤشر هذه المفارقة بين الميثاق الروائي (الذي يميز جنس الرواية) وتطابق الهوية (كعنصر مميز للشكل السير ذاتي) إلى تناقض داخلي يفضي إلى قراءة النص لا كرواية ولا أيضا كسيرة ذاتية، وإنما كلعبة التباس بيراندلية (Pirandellein) حسب تعبير فيليب لوجون؟[٥١].

نقرأ على الغلاف الخارجي لرواية «حريق الأخيلة» عنوانا فرعيا يؤشر إلى تخييليتها: رواية وفي موضع ما من العمل نفسه تفصح الشخصية - الساردة عن الميثاق الذي يحدد، برأيها، هويته الأجناسية، ومن ثم نموذجه القرائي: «وليست هذه سيرة ذاتية، بمعنى ما، وإنما أريدها أن تكون رواية يعني» (ص٢٦، التشديد من عندي)[٥٢]. بيد أن هذا الأفق التخييلي الذي يكرسه

العنوان الفرعي والميثاق الروائي وعناصر أخرى سينتهك بورود قرائن سردية وموضوعاتية غير تخييلية تحيل، بشكل جزئي وضمني، إلى سيرة حياة المؤلف الواقعي الذي هو سارد وشخصية في آن معا:

- في ١٥ مايو ١٩٤٨ اعتقلتني حكومة النقراشي، عشية حرب فلسطين الأولى (ص١٣).
- وبعد ٥٠ عاما - أكثر - كتبت - «حجارة بوبيللو» (ص٥٥).
- (...) ولم أضع قط روايتي «الضخمة» عن الريف المصري، وإن كنت قد تلمست أحجار ابوللو (ص٧٢).
- صحيح أنني لست ميخائيل ولكني شبيهه ورصيفه (ص١٥٢).
- أذكرك بما قال جمال شحيد عني في مقال له لم يصلني إلا جزء منه (ص١٥٢)[٥٤].
- أعود آخر النهار، بعد أن احتضنت التنين (...) لم أسمع أحدا يناديني: إدوار (ص٢٣٢).

أمام هذا الوضع، إذن، يلفي القارئ نفسه موزعا بين شكلين يبدوان، ظاهريا، متنافرين هما: الشكل الروائي والشكل السير ذاتي. بيد أن هذا التنافر لا ينطوي على أي تناقض وإنما يشير إلى شيء آخر: عنيت أن «حريق الأخيلة» تنتهك شكلي وميثاقي الرواية والسيرة الذاتية معا، استكشافا لشكل جديد من الكتابة يمزج بين تخييلية الرواية و«واقعية» السيرة الذاتية القائمة على مبدأ الهوية المتطابقة وحضور اسم المؤلف الشخصي الذي يتمتع «بقوة مرجعية» تؤمن موثوقية وصدقية مروياته، حتى إن داخلها التخييل أو مسها، كليا أو جزئيا، التحوير[٥٥]. إن المؤلف يشكل نقطة تماس بين النص وخارجه، وهو، بتراكمه الإبداعي وحضوره في المشهد الأدبي والثقافي العام، يكرس سلطته الرمزية التي تمنح اسمه الشخصي - ضمن كتابة السير ذاتية بخاصة - وضعا اعتباريا فريدا يضفي على الواقع والأحداث، كيفما كانت طبيعتها، «هالة من الحقيقة»[٥٦].

لعل أنسب توصيف أجناسي لهوية «حريق الأخيلة» هو اعتبارها «رواية سير ذاتية» (roman autobioghraphique) أو، بمصطلح آخر، «تخييلا ذاتيا» (Autofiction). هذا الشكل يفترض علائق قرابة جزئية، اسمية أو بيوغرافية، بين المؤلف الواقعي والسارد / الشخصية[٥٧]، وهو ما ينطبق تماما على «حريق الأخيلة» التي تبقي ميثاقها ملتبسا، ومن ثم مفتوحا على السيرة الذاتية والرواية معا، بتكرارها صيغة التسييب (بمعنى ما، يعني) كما في الجملة السالف ذكرها[٥٨]، واعتمادها مستويات متباينة للتأشير إلى المؤلف الواقعي تترجح بين الإبقاء على هويته واسمه الشخصي في حالة غفلية تامة وكاشفة (بشطب اسمه من الرسائل مثلا)[٥٩]، أو الإحالة عليهما جزئيا (الاكتفاء بإدوار، بدلا من إدوار الخراط)[٦٠]، أو بطريقة مباشرة وغير مباشرة في آن، مما يتوقف أمر إدراكه على نباهة القارئ ومدى معرفته بالسياق عبر النصي للعمل المقروء.

بناء على ما تقدم، يمكن القول إن رواية «حريق الأخيلة» تتموضع، على نحو ملتبس، بين الرواية والسيرة الذاتية، مستعيرة من الأولى ميثاقها وطرائقها التخييلية (السخرية، اللامحتمل، اللعب، الالتباس المرجعي، الكثافة...) ومن الثانية عنصر التطابق (المؤلف - السارد - الشخصية) وسلطة الاسم الواقعي للكاتب و«قوته المرجعية»، وهي، بالنظر إلى ذلك كله، تشكل حالة أجناسية وسردية (تخييلية) فريدة في سياق التجربة الروائية العربية الحديثة.

في ضوء تحليلنا للهوية الأجناسية للمتن الروائي نستخلص الملاحظتين التاليتين:

- تمتلك الروايتان المرصودتان للتحليل شكلا مركبا ومفتوحا يسمح بأكثر من تجنيس لهويتهما النصية: رواية، نصوص، قصص... إلخ.

- تنطوي إستراتيجية المؤشر الأجناسي، عند أدوار الخراط، على مفارقة بين النص ومرجعيته الاسمية، ذلك أن العناوين الفرعية لرواياته لا تشخص، بدقة، تحققها النصي، بقدر ما تتغيا استفزاز القارئ، وحضه على التفكير في أصول التسميات الأجناسية ذاتها، مما يولد شعورا بالانتشاء لدى الكاتب بحسب تعبير فيليب لوجون.

مبدأ الكلية بين كانط وهابرماس

د. محمود سيد أحمد(*)

الكلية universality صفة ما هو كلي universal، والكلي هو المنسوب إلى الكل، ويرادفه الشامل أو العام، فنقول العلم الكلي، أي العلم الشامل لكل شيء، والحتمية الكلية، الحتمية العامة الشاملة لجميع أقسام العالم(١)، ويتناول هذا البحث مبدأ الكلية بين فيلسوفين من كبار فلاسفة الألمان هما: كانط، Kant. I (١٧٢٤ - ١٨٠٤)، وهابرماس Habermass, J (١٩٢٩-). وفي اللغة الألمانية تعني كلمة «كلي» Allgemein ما هو شائع أو مشترك بين الجميع، وكلمة Allgemeinheit تعني الكلية(٢)، وعند كانط وهابرماس تعني الكلية هذا المعنى، أعني ما هو شائع أو مشترك بين الجميع.

ولعل ما دفعني إلى هذا البحث هو أن مبدأ الكلية يحتل مكانة مهمة عند كل من كانط وهابرماس في ميادين كثيرة: المعرفة، الأخلاق، السياسة، الجمال، وسأهتم في هذا البحث ببيان مكانة هذا المبدأ في ميداني المعرفة والأخلاق، وأود أن أشير إلى أن كلا من كانط وهابرماس قد تناولا هذا المبدأ في هذين الميدانين من منظورهما «النقدي». فكانط - مؤسس الفلسفة النقدية - ينطلق من محاولته بيان أن التجربة لا تعطي لأحكامها كلية حقيقية، فهي لا تقدم سوى أحكام جزئية نسبية متغيرة، وهذا يعني أنها لا تقدم معرفة كلية يمكن أن يشترك، أو يشارك فيها جميع الناس، كما أن المبادئ التجريبية - مثل الرغبة، السعادة، اللذة... إلخ - لا تقدم قواعد أو قل قوانين أخلاقية كلية عامة يمكن أن يشترك،

(*) أستاذ الفلسفة المساعد بكلية الآداب - جامعة الكويت - دولة الكويت.

أو يشارك، فيها جميع الناس. وحاول، من ثم، أن يقدم في كتابه «نقد العقل الخالص»، معرفة كلية يمكن أن يشترك، أو يشارك، فيها جميع الناس. كما حاول في كتابيه «نقد العقل العملي»، و«تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق»، أن يقدم أخلاقا كلية يمكن أن يشترك، أو يشارك فيها جميع الناس. أما هابرماس - وهو من أهم ممثلي الجيل الثاني لمدرسة «فرانكفورت» و«النظرية النقدية» الاجتماعية - فينطلق من محاولته إرساء نظرية عامة في «التواصل»، أو نقول في محاولته تحديد الشروط العامة التي تجعل «فعل التواصل» وأخلاقه، والتفاهم بين الذوات أو الأطراف التي تشترك في هذا الفعل ممكنين، وحاول مثل كانط، أن يقدم في مؤلفاته، ومنها بصفة خاصة «المعرفة والمصلحة الإنسانية»، و«النظرية والتطبيق» و«التواصل وتطور المجتمع»، معرفة كلية يمكن أن يشارك، أو يشترك فيها الجميع. كما حاول بصفة خاصة في مؤلفاته «الوعي الأخلاقي وفعل التواصل» و«النظرية والتطبيق» و«التواصل وتطور المجتمع» أن يقدم أخلاقا كلية يمكن أن يشارك، أو يشترك فيها الجميع.

إن كلا من كانط وهابرماس يتفقان في البحث عن إمكان أن تكون هناك معرفة كلية وأخلاق كلية، بيد أنهما يختلفان في الشروط التي يجب توافرها لكي تكونا ذات طابع كلي، ومن ثم، فإن إشكالية هذا البحث تدور حول الإجابة عن هذه التساؤلات: كيف استطاع كل من كانط وهابرماس تبرير إمكان أن تكون هناك معرفة كلية وأخلاق كلية؟ ما الشروط التي تجعل المعرفة والأخلاق كلية عند كليهما؟ ما وجه الاختلاف بينهما في تناولهما لمبدأ الكلية في ميداني المعرفة والأخلاق؟

أولا: المعرفة ومبدأ الكلية

حاول كل من كانط وهابرماس أن يقدم معرفة كلية من منظورهما «النقدي»، وسؤالنا هو: ما الشروط التي وضعها كل منهما لإمكان الوصول إلى مثل هذه المعرفة؟ يميز كانط بين عالمين هما: عالم الظواهر «الفنومين»، وعالم الشيء في ذاته «النومين»، ويرى أننا لا نعرف سوى العالم الأول، عالم الظواهر. وهذا يعني أن المعرفة الإنسانية عنده محصورة ومقيدة بهذا العالم فقط. وإذا سألنا كانط كيف يمكن أن نعرف هذا العالم، لكانت إجابته «كل معرفتنا تبدأ بالتجربة، لأن قدراتنا المعرفية لن تقوم بعملها ما لم تؤثر موضوعات التجربة في حواسنا، فتسبب من جهة حدوث التصورات تلقائيا، وتحرك من جهة أخرى نشاط الفهم لكي يقوم بمقارنتها، وربطها أو فصلها»[2]. لكن على الرغم من ذلك، أعني على الرغم من أن للتجربة هذه الأهمية، فإن معرفتنا بأسرها لا تنبثق منها، لأنها لا تعطي لأحكامها «كلية» حقيقية وصارمة [3]. إن التجربة لا تقدم إلا أحكاما جزئية نسبية متغيرة. التجربة عند كانط لا توصلنا إذن إلى معرفة «كلية». فكيف يمكن الوصول إلى مثل هذه المعرفة؟

يقسم كانط ملكة المعرفة إلى ثلاث ملكات، لكل ملكة منها دور في المعرفة الممكنة، وهي: الحساسية، والفهم، والعقل:

الملكة الأولى هي التي ندرك بواسطتها الموضوعات الموجودة في زمان ومكان، ويمكن أن نوضح ذلك بالقول إن الإحساسات تدخل الحساسية بوصفها «كثرة غامضة»، تدخل من دون نظام، ولذلك فهي بحاجة إلى تنظيم. الحساسية هي التي تضفي عليها هذا التنظيم عن طريق صورها الخاصة بالزمان والمكان، والزمان والمكان عند كانط ليسا تصورين تجريبيين، بل هما صورتان ملازمتان للذهن. المكان هو صورة كل موضوعات «الحس الخارجي»، أي أنه صورة كل ما يبدو لنا موجودا في العالم الخارجي، أما الزمان فهو صورة «الحس الداخلي» الذي نلاحظه في البداية في كل حالاتنا الذهنية الداخلية، ونعطيه أيضا لموضوعات خارجية ندركها، ويقدم كانط براهين لإثبات أننا لا نخبر موضوعا إلا في زمان ومكان، وأنهما قبليان a priori، وأنهما العنصران الوحيدان للإحساس اللذان يحتويان على الكلية والضرورة [٥].

والملكة الثانية هي ملكة الفهم، ويوجد بها تصورات كلية يسميها كانط «المقولات»، وعددها اثنتا عشرة مقولة [٦]. هذه المقولات هي - مثل الزمان والمكان - صورة خالصة بلا مادة ولا مضمون، وسابقة على التجربة، ولا تأتي إلينا من أي مصدر خارجي، وإنما يُسهم بها «الفهم» في عملية المعرفة، وهي ضرورية وكلية، وتنطبق هذه المقولات الكلية على كل شيء ندركه في زمان ومكان، ووظيفتها هي ترتيب الإحساسات، وتنظيمها، وتوحيدها، وربطها.

أما **الملكة الثالثة**، وهي ملكة «العقل»، فعن طريقها تبلغ المعرفة ذروة الكلية، فإذا كان «الفهم» هو ملكة رد الظواهر إلى الوحدة عن طريق قواعد، فإن ملكة «العقل» هي ملكة رد قواعد الفهم إلى الوحدة عن طريق مبادئ. إن المعرفة تنزع إلى الوحدة، ولكن بتطبيق المقولات فقط لا يحصل الفهم إلا على سلاسل متوازية، إنها وحدة توزيعية، وللحصول على وحدة نسقية كاملة أو وحدة جامعة، ينبغي الآن العمل على التقاء السلاسل في نقطة واحدة [٧]. إن ملكة «العقل» تسعى لتنشد الكلية، وهو سعي لا ينتهي إلا عند اللامشروط المطلق. وتقوم هذه الملكة بهذه الوظيفة عن طريق «أفكار»، ويحصر كانط هذه الأفكار في «النفس، العالم، والله»، فنحن نلاحظ تنوع الظواهر النفسية، ونسعى إلى الربط بينها عن طريق فكرة واحدة هي النفس أو «الأنا»، ونحن نشاهد تنوع الظواهر في العالم ونصنفها إلى أنواع وأجناس، ونسعى إلى ردها إلى مبدأ واحد أو فكرة واحدة هي «العالم». ونحن نرى في العالم قوى عديدة هي أسباب حدوث الظواهر، ونسعى إلى ردها إلى بعض القوى القليلة العدد، وفي النهاية نردها إلى قوة واحدة هي «الله» [٨].

يتضح مما سبق أن المعرفة الإنسانية تبدأ بإحساسات ثم ترتقي إلى تصورات، ثم تنتهي بأفكار، وهنا تبلغ ذروة «الكلية». ولو أمعنا النظر فيما يذهب إليه كانط، لوجدنا أن المعرفة

«الكلية» لا تكون ممكنة إلا من حيث إنها مؤسسة في واقعة «عقل نظري»، أو قل في «عقل محض» Pure Reason. إن الشروط التي تجعل هذه المعرفة ممكنة هي شروط «ترنسندنتالية»، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة عند كانط [٩]. وهذه الشروط موضوعية وثابتة بالنسبة إلى جميع الذوات التي تعرف، ويبدو أن كانط يفترض أن ثمة انسجاما مقدرا منذ الأزل بين الذوات العارفة. فالمعرفة كلية، لأنها مؤسسة، في «عقل محض» يشارك فيه جميع الأفراد، ومن ثم تكون متاحة لكل فرد بفضل عقلانيته. لكن لأن كانط يتصور «العقلانية» بأنها ملكة يمتلكها الفرد، فإن المعرفة الكلية التي ترتكز على هذه العقلانية تكون في مآل الأمر إنجازا فرديا وليست إنجازا اجتماعيا.

وقد حاول «هابرماس» أن يصل إلى معرفة «كلية» مثل كانط، بيد أن هدفه هو البحث عن شروط تجعل مثل هذه المعرفة إنجازا اجتماعيا، وليست إنجازا فرديا. إن هذه الشروط تشبه «صور الحساسية»، و«المقولات» عند كانط، ولكنها ليست «ترنسندنتالية» بالمعنى الكانطي لهذه الكلمة. فهي موضوعية وثابتة بالنسبة إلى جميع الذوات، ولكنها من جهة أخرى ليست ثابتة بالنسبة إلى الذات الترنسندنتالية بالمعنى الكانطي، بل هي كذلك بالنسبة إلى النوع الإنساني الذي ينتج نفسه في عمله، ولغته وأشكال السلطة السياسية. ولذلك يصف هابرماس هذه الشروط بأنها «شبه ترنسندنتالية» [١٠]. والسؤال الآن: ما هذه الشروط؟

أ- المعرفة والمصلحة:

يرى هابرماس أن ثمة علاقة وثيقة بين «النظرية» Theory و«العمل» Praxis، فالنظرية يجب ألا تكون بمعزل عن العمل أو الحياة. من هذا المنطلق، حاول أن يكشف عن جذور المعرفة «الكلية» داخل مجال الحياة الإنسانية، أو كما يقول «وضع أنماط المعرفة داخل البناء العميق للتجربة الإنسانية» [١١]. والسؤال الآن: كيف يمكن تحقيق مثل هذا الهدف؟

رأى هابرماس في مرحلة من حياته أن المعرفة «الكلية» تكون ممكنة عن طريق ربطها بـ «المصلحة» Interest. وحاول أن يبين الصلة الوثيقة بينهما في: العلوم التجريبية - التحليلية، والعلوم الهيرمنيوطيقية - التاريخية، والعلوم النقدية.

وقبل أن نمضي قدما في بيان هذه المسألة نود أن نشير إلى أن «المصلحة» التي يقصدها هابرماس هي المصلحة المشتركة بيننا جميعا، بحكم أننا أعضاء في المجلس الإنساني. ولكي نبرهن على أن هناك مصالح كلية مشتركة بيننا جميعا لا بد أن نشترك في مناقشة اجتماعية لا في مناقشة فردية.

والمصلحة هنا، أعني في مجال المعرفة، هي أننا نطور المعرفة لغرض معين، لغاية معينة. وتحقيق هذا الغرض، أو تحقيق هذه الغاية، هو أساس مصلحتنا في تلك المعرفة، وبذلك تغدو المصلحة وسيطا بين الحياة والمعرفة، والسؤال: كيف تكون المصلحة كذلك؟

هدف العلم التجريبي - التحليلي، كما يرى هابرماس، هو الوصول إلى قوانين ونظريات تساعد الإنسان على التنبؤ، والسيطرة على الطبيعة، وبذلك تصبح القوانين، أو النظريات العلمية مجرد وسائل، ويصبح العلم أداة توجه الإنسان وترشده، ويبدو أن هابرماس قد أخذ أصول هذه الفكرة من «تشارلز بيرس» C.Pierce (١٨٣٩ - ١٩١٤) (*)، الذي يرى أن الاعتقاد هو «الاعتقاد بصحة فكرة ما، أو صدق عبارة من العبارات. والاعتقاد مرتبط بالمعنى القائم في الذهن، سواء أكان ذلك معنى فكرة فتعتقد أنها صحيحة، أو معنى عبارة فتعتقد أنها صادقة» (١١)، ولا يكاد الاعتقاد ينفصل عند بيرس عن معنى الشك، بل هما حالتان متصلتان إحداهما بالأخرى، بمعنى أن الانتقال من إحدى الحالتين إلى الحالة الأخرى أمر ممكن، إذ لو اعتقدنا في صحة فكرة بالنسبة إلى أمر معين، ثم سلكنا إزاءه حسب اعتقادنا فيه، فوجدنا ما يعطل هذا السلوك وغيره على أي وجه من الوجوه، شككنا في صحة اعتقادنا الأول الذي كان باعثا على ذلك السلوك (١٢)، الشك يحدث إذن عند وجود خلاف بين السلوك الفعلي والسلوك المتوقع.

ويرى «بيرس» أن من المستحيل أن يعيش الناس في حالة شك مستمرة، لأن الأساس هو الاعتقاد وليس الشك، ولذلك لا بد لهم من اعتقادات ثابتة لكي يسلكوا على أساسها في الحياة العملية، لا بد إذن من تثبيت الاعتقاد، وخير الوسائل لتثبيت الاعتقاد هو المنهج العلمي، الذي من شأنه أن يجعل صواب ما نعتقده أمرا يشاهده ويلاحظه كل الناس، فتخرج بالفكرة من مجرد كونها اعتقادا ذاتيا عند أحد الأفراد، ونجعلها حقا عاما للناس جميعا، و«تجد اعترافا مشتركا بصورة دائمة» (١٣)، وبذلك يكون لها معنى عند الناس جميعا، ولا يتغير معناها بتغير الأفراد، وهذه هي الطريقة التي يتفاهم بها العلماء (١٤).

ويذهب هابرماس - مستفيدا من بيرس - إلى أننا جميعا لنا مصلحة علمية أو تقنية، هذه المصلحة هي السيطرة على العمليات الطبيعية واستغلالها لمصلحتنا، ولا شك في أن ثمة مصلحة أخرى أكثر أهمية تكمن وراء هذه المصلحة، وهي تحقيق الحرية، لأننا جميعا نتأثر بالطبيعة وبعملياتها الطبيعية التي تحدث خارج وعينا، وهي عمليات لا سلطان لنا عليها، فإذا تمكنا من أن نسيطر عليها بنجاح، وتمكنا، من ثم، من تحرير أنفسنا منها من حيث إنها قوة خارجية، فإن ذلك يحقق شعورنا بالحرية إلى حد كبير.

أما المصلحة في العلوم الهيرمنيوطيقية - التاريخية، فتتمثل في تحقيق «التفاهم» المتبادل بين الأفراد والجماعات، وهو يمكّن من الحصول على شكل الإجماع الذي ليس فيه قسر أو إجبار (١٥)، إن سوء الفهم وارد بين البشر، ويمكن خداعهم وتضليلهم بشكل منظم، مثلما يمكن أن يصابوا بعمى القلوب بشكل منظم (١٦)، ولذا تكون الحاجة ماسة إلى الكشف عن الوسيلة

(*) تشارلز ساندرز بيرس، فيلسوف أمريكي، أول رائد للفلسفة البراجماتية، ولد عام ١٨٣٩، درس بجامعة هارفارد الفلسفة والرياضيات والعلوم، وتخرج فيها عام ١٨٥٥، كما حصل على درجة الماجستير في الفلسفة من الجامعة نفسها عام ١٨٦٢، وعلى درجة البكالوريوس في الكيمياء عام ١٨٦٢، من أهم مؤلفاته: كيف توضح أفكارنا، تثبيت الاعتقاد... إلخ، توفي عام ١٩١٤.

التي بموجبها تقوم البناءات الاجتماعية بتشويه التفاعل والتفاهم بين بني البشر، وتثير فيهم الاضطراب والبلبلة، كما تكون الحاجة ماسة إلى «تأويل» أفعالهم، بعضهم تجاه بعض. وهذه هي المهمة التي تقوم بها العلوم الهيرمنيوطيقية - التاريخية. ويبدو أن هابرماس استفاد هنا من دلتاي (١٨٣٣ - ١٩١١) (*)، الذي يرى أن «الفهم ينشأ في مصالح الحياة العملية، فهنا يكون الأفراد معتمدين على التواصل فيما بينهم، يجب أن يفهم بعضهم البعض الآخر بصورة متبادلة، ويجب على كل واحد أن يعرف ماذا يريد الآخر...» (١٨).

يتضح مما سبق أن العلوم في نظر هابرماس تصوغ تجارب الذوات في علاقتها بالطبيعة على أساس العمل، وفي علاقتها مع بعضها على أساس التفاعل، فالعمل يربط الإنسان بالطبيعة، والتفاعل يربط الذات مع الآخرين.

والعمل والتفاعل يشكلان إطارين للمعرفة الهيرمنيوطيقية - التاريخية، إن كل نمط معرفي تتحكم فيه مصالح خاصة: تقنية بالنسبة إلى العلوم التجريبية - التحليلية، وعملية بالنسبة إلى العلوم الهيرمنيوطيقية - التاريخية (العلوم الإنسانية)، وهذه المصالح هي الشرط الذي يضبط العلاقة بين النتاجات العملية والهدف المزدوج الأبعاد للتطور الاجتماعي: التحكم تقنيا في الأشياء، والتحكم رمزيا في المعيش، لكن هذه النتاجات «العمياء» للوعي البشري في حاجة إلى نمط آخر من النظر، وبالتالي إلى مصلحة أخرى، وهي التي يطلق عليها هابرماس اسم مصلحة «التحرر»، وهي التي تساعد على الانتقال إلى الوعي الفلسفي (١٩).

وهذه المصلحة، أقصد مصلحة التحرر، تحققها العلوم النقدية (التحليل النفسي، نقد الأيديولوجيات، السياسة، والنظرية النقدية)، التي تنطلق من التسليم بقدرتنا على التفكير، وعلى الوعي وعيا ذاتيا بما نعمل، وعلى أننا عند اتخاذ أي قرار نقوم بوزن الأمور، ونتخذ منها ما هو أصوب على أساس الوقائع المعروفة لدينا عن الحالة، وانطلاقا من إدراكنا لقواعد التفاعل المقبولة اجتماعيا (٢٠). إن هذه العلوم «النقدية» تحقق التحرر، والخلاص، وتخليص التواصل من العناصر التي تشوهه بالكشف عنها وبيانها، من هذه العناصر، مثلا، إخفاء وقائع حالة معينة عن بعض المشاركين في عملية التواصل أو عنهم كلهم، وإحالة القوانين بطريقة، أو بأخرى، بين البشر وبين مشاركتهم بصورة كاملة في عملية اتخاذ القرار (٢١).

حاول هابرماس، كما يتضح مما سبق، أن يربط المعرفة «الكلية» بمفهوم «المصلحة»، لكن ثمة اعتراضات وجهت إليه، من أهمها أن المصالح تتنافس وتتعارض فيما بينها بصورة مستمرة، من دون أن تسمح بإعطاء أسباب فعلية على هذا المستوى من أجل قرار ما (٢٢). وهذا يعني أن المصالح ليست «كلية»، أي أنه ليس ثمة إجماع على المصالح، فهي جزئية، وقد حاول

(*) فيلهلم دلتاي، فيلسوف ألماني، ولد عام ١٨٣٣ في بيبرخ، وحصل على الدكتوراه من برلين عام ١٨٦٤، وعين أستاذا للفلسفة في جامعة بازل عام ١٨٦٧، ثم انتقل بعد ذلك إلى «كيل» ثم إلى «برسلو»، توفي عام ١٩١١. من أهم مؤلفاته: المعنى في التاريخ، ماهية الفلسفة، الخبرة والشعر، العالم الروحي، نظرية رؤى العالم، مدخل إلى العلوم الإنسانية.

هابرماس أن يرد على هذا الاعتراض وغيره من اعتراضات أخرى [٢٣]. لكنه شعر مع أواسط السبعينيات أنه غير راض عن الإطار النظري الذي يربط المعرفة الكلية بالمصلحة. يقول معبرا عن ذلك «إن المعرفة الوحيدة التي يمكن أن توجه الفعل هي المعرفة التي تحرر نفسها من المصالح البشرية، وتقوم على أفكار - وبمعنى آخر، المعرفة التي تأخذ اتجاها نظريا» [٢٤]. ولذلك حاول أن يبحث عن شرط آخر يجعل المعرفة الكلية ممكنة، فما هذا الشرط؟

ب - المعرفة الكلية واللغة:

يجب أن نلفت الانتباه - في البداية - إلى أن هابرماس لا يهتم باللغة من حيث إنها نسق من الرموز له تركيبه النحوي ومعجمه وصوتياته... إلخ، أو له خصائصه الدلالية فقط، بل يهتم بها من منظور الاستعمال Use . فاللغة عنده تشكل نسقا من المنطوقات Utterances، والرموز والإشارات تساعد على توليد تعبيرات لدرجة أن كل تعبير مصوغ بشكل صحيح يعتبر عنصرا من عناصر هذه اللغة. ومن ثم، فإن الذوات القادرة على استعمال هذه التعبيرات تشارك في المعرفة الكلية، أو إن شئنا نقول في عمليتي التواصل والتفاهم، لأنها تستطيع التعبير وفهم الجمل والإجابة عنها، ولا شك في أن اهتمام هابرماس باستخدام اللغة له جذور عند فلاسفة آخرين من أهمهم: أوستن (١٩١١ - ١٩٦٠) Austin (*)، وسيرل (١٩٣٢-) Searle (**)، ونظريتهما تستند إلى فلسفة فتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١) (***) المتأخرة كما عرضها في كتابه «بحوث فلسفية» [٢٥]، وهي تقول إن قول العبارات أو التلفظ بها هو في الحقيقة تحقيق لأفكار معينة، يقوم على التسليم بمواصفات أو قواعد محددة، كما يحدث على سبيل المثال في أفعال الأمر والاستفهام والزعم أو التأكيد والمنافسة... إلخ، بهدف إحداث تأثيرات على الطرف الآخر في الحديث أو الحوار، من مناجاة، أو إبهاج أو إزعاج، وتعكير مزاج [٢٦]. فأوستن يذهب في مقاله «العقول الأخرى» إلى أنه حينما أقول «أنا أعرف»، أو «أنا أعد»، فإنني لا أصف أي شيء، بل «أفعل» شيئا، فلو قلت «أنا أعد» فإنني لا أقول «أنا أعد»، إذ إنني عندما أعطي وعدا للآخرين ألزم نفسي وأخاطر بسمعتي. فقولي «أنا أعد»

(*) جون أوستن، فيلسوف لغة بريطاني، ولد عام ١٩١١، تعلم في جامعة «أكسفورد» وعمل بها. وهو من أشهر فلاسفة «اللغة العادية»، أو المدرسة التحليلية. من أهم مؤلفاته: كيف تفعل الأشياء بالكلمات، والحس والإحساس... توفي عام ١٩٦٠.

(**) جون روجر سيرل، فيلسوف أمريكي ولد عام ١٩٣٢، من ممثلي فلسفة التحليل اللغوي، أو المدرسة التحليلية، من أهم مؤلفاته، أفعال الكلام، التعبير والمعنى.

(***) لودفيج فتجنشتين، ولد في فيينا عام ١٨٨٩، درس الهندسة في برلين، ومانشستر، وعني بدراسة الرياضيات والأسس المنطقية التي تقوم عليها، فالتحق بجامعة كامبريدج، حيث درس المنطق الرياضي على يد «برتراند رسل»، ثم عاد إلى النمسا، حيث عمل بالتدريس في المدارس الأولية، وعاد عام ١٩٢٩ إلى كامبريدج حيث حصل على منحة بحث، وفي عام ١٩٣٩، عمل أستاذا للفلسفة بجامعة كامبريدج. من أهم مؤلفاته: رسالة منطقية فلسفية، بحوث فلسفية، الكتاب الأزرق، الكتاب الأسمر، أسس الرياضيات... توفي عام ١٩٥١.

«وأنا أعرف»، لا بد أن يقودني إلى «الفعل». فمثل هذه الأقوال هي كأي قول من قبيل: «أنا أعمل في حفلات الزواج» ليست أوصافا أو تقارير، بل هي «أفعال»[27].

ويرى «سيرل» أن تحدث لغة هو تأدية أفعال الكلام، مثل إعطاء أوامر، توجيه، أسئلة، تأدية وعود، إلخ. ويذهب إلى أن سبب التركيز على دراسة أفعال الكلام هو أن «كل التواصل اللغوي يتضمن أفعالا لغوية. فليست وحدات التواصل اللغوي، كما يعتقد بوجه عام، هي الرمز، الكلمة، أو الجملة، وإنما هي بالأحرى إنتاج الرمز، أو الكلمة، أو الجملة في تأدية أفعال الكلام»[28].

على أي حال، سؤالنا الأساسي هو: كيف يمكن أن تتحقق المعرفة الكلية هنا؟ أو كيف يكون هناك إجماع عام على معرفة تساعدنا على تواصل وتفاهم؟ يرى هابرماس أن هذا الأمر يتحقق إذا وضع كل إنسان في اعتباره ما يسميه «دعاوى الصحة» Claims Validity، التي تتمثل في: أن يكون منطوق المتحدث شيئا مفهوما، وأن يقدم المتحدث شيئا يمكن للمستمع أن يفهمه، وأن يجعل المتحدث نفسه ممكن الفهم، وأن يصل المتحدث إلى تفاهم مع شخص آخر[29]. وتفترض دعاوى الصحة هذه أنه يجب على المتحدث أن يختار تعبيرا لغويا مفهوما؛ حتى يستطيع المتحدث والمستمع أن يفهم أحدهما الآخر. ويجب على المتحدث أن تكون لديه القدرة على أن يوصل قضية صادقة، حتى يستطيع المستمع أن يشاركه في معرفته. كما يجب على المتحدث أن يعبر عن مقاصده ونواياه ورغباته بصورة أمينة ومخلصة، حتى يتمكن المستمع من أن يصدق ما يقوله، ويثق به. كما يجب على المتحدث أن يختار تعبيرا صحيحا؛ حتى يستطيع المستمع أن يقبل هذا التعبير، ويمكن لكل من المتحدث والمستمع أن يتفق أحدهما مع الآخر على التعبير[30].

ويرى هابرماس أنه من أجل الوصول إلى معرفة كلية، أو نقول إلى تفاهم كلي، وإلى إجماع عام، فلا بد من أن يعرف كل من المتحدث والمستمع، بصورة ضمنية، إنه يجب على كليهما أن يثيرا دعاوى الصحة السابقة، ولا بد أن يفترضا أنهما يقتنعان بهذه الدعاوى، وأن لديهما القدرة على تبريرها، لكن ما الحل عندما يحدث شك في صحة هذه الدعاوى من جانب الأطراف المشتركة في الحديث؟ الحل في رأي هابرماس هو تحليل بناء دعاوى الصحة هذه وشروطها، ويعني بهذا تقديم تبرير لها، والهدف من هذا التبرير هو الوصول إلى إجماع عقلي عن طريق الحجة والبرهان. إن الإجماع هنا يكون مبررا تبريرا عقليا، ولا يكون نتيجة ضغوط، سواء أكانت هذه الضغوط خارجية أم داخلية، ظاهرة أم خفية، واعية أم غير واعية. إنه يكون نتيجة «إرادة عامة عاقلة»[31]. إن القوة الوحيدة المسموح بها هنا هي قوة الحجة الأفضل، ويكون الدافع الوحيد المسموح به هو تعاون الأشخاص الذين يشتركون في حوار من أجل الوصول إلى الحقيقة، ويجب أن تكون لديهم جميعا فرصة متساوية للتعبير عن مقاصدهم، واتجاهاتهم، ومشاعرهم، وبذلك يستطيع كل واحد أن يثق بالآخر، وتكون «طبائعهم» الداخلية

واضحة ظاهرة للآخرين، ويريد هابرماس أن يؤكد أنه لا بد أن تكون هناك صراحة ووضوح من جانب المشاركين في الحوار في التعبير عن مقاصدهم ونواياهم، وتكون هناك فرصة متساوية لأن يعبروا عنها، ونكون هنا بصدد ما يسميه هابرماس «بموقف الكلام المثالي»، الذي يمكن أن يصل فيه جميع الأشخاص الذين يشتركون في حوار إلى إجماع.

وثمة قواعد تكوّن موقف الكلام المثالي وهي [٣٢]:

١- من حق كل شخص لديه القدرة على الكلام والفعل أن يشارك في الخطاب.

٢- من حق كل شخص أن يشك في أي اقتراح.

٣- من حق كل شخص أن يدخل أي اقتراح في الخطاب.

٤- من حق كل شخص أن يعبر عن مواقفه، ورغباته، وحاجاته.

٥- يجب ألا يعوق القسر أو الضغط أي متحدث - سواء نشأ هذا القسر أو الضغط من داخل الخطاب أم من خارجه.

ويتضح لنا مما سبق أن كلا من كانط وهابرماس يحاولان الوصول إلى معرفة «كلية»، ويمكن القول إن الاختلاف الجوهري بينهما في مسعاهما يتمثل في أن كانط لا يبحث عن معرفة كلية داخل الواقع الاجتماعي، بل يربطها «بعقل نظري»، أو «بعقل محض»، وبذلك تصبح هذه المعرفة الكلية عنده في مآل الأمر إنجازا فرديا لا إنجازا اجتماعيا، لأنه يرى - كما قلنا سابقا - أن هذه المعرفة لا تكون ممكنة إلا من حيث إنها مؤسسة في واقعة «عقل نظري» يشارك فيه جميع الأفراد، ويكون متاحا لكل فرد بفضل عقلانيته، وبما أن كانط يتصور العقلانية أنها ملكة يمتلكها الفرد، فإن المعرفة الكلية التي ترتكز على هذه العقلانية هي إنجاز فردي. أما هابرماس، فقد حاول أن ينتقل من هذا المنظور الفردي إلى المنظور الاجتماعي، أو من الوعي الفردي إلى الوعي الاجتماعي، لقد أراد أن ينقل المعرفة «الكلية» من عقل نظري إلى الواقع الاجتماعي، إنه يريد أن يضع هذه المعرفة الكلية داخل البناء العميق للتجربة الإنسانية.

ثانيا: الأخلاق ومبدأ الكلية

إذا كانت التجربة، كما يرى كانط، لا تقدم لنا معرفة كلية، فإن المبادئ التجريبية مثل الرغبة، والسعادة، وغيرهما «لا تصلح مطلقا لأن تؤسس عليها القوانين الأخلاقية، ذلك لأن طابع الكلية الذي يجعلها صالحة لجميع الكائنات العاقلة بغير تمييز، والضرورة العملية غير المشروطة المفروضة عليها عن هذا الطريق ينتفيان...» [٣٣]، إن هذه المبادئ يمكن أن تزود بقواعد، غير أنها ليست قواعد كلية، أي أن هذه القواعد التي تزودنا بها تلائم في أكثر الأحيان الإرادة وتتفق معها، لكنها لا يمكن أن تكون بالضرورة قواعد صحيحة وكلية باستمرار [٣٤]، وهذا يعني أن كانط

يرفض أن تُستمد قوانين الأخلاق من الطبيعة الإنسانية، ولا من عادات الناس، بل من العقل ذاته مباشرة، ولهذا، فإنها لا تستعين بعلم النفس ولا بعلم الإنسان، إذ إن معطيات علم النفس وعلم الإنسان هي من الغموض والتشتت بحيث لا يمكن أن تُستخلص منها قواعد كلية، وفيها خلط بين المبادئ والأحوال الجزئية، بحيث تتوقف النتائج المستخلصة على الأحوال الفردية والميول والعواطف الخاصة[35]، ومن ثم يعد كانط «فلسفة للأخلاق خالصة نقية نقاء تاما من كل ما يمكن أن يكون تجريبيا...»[36]. وسؤالنا الآن هو: كيف تسنى لكانط أن يحقق مثل هذا الهدف، أعني تقديم أخلاق «كلية»؟

أساس أخلاق كانط هو الواجب، هذا الواجب واحد كلي، ينطبق على جميع الناس من حيث هم موجودات عاقلة. هذا الواجب الكلي لا نعرفه إلا عن طريق ملكة فريدة هي «الإرادة الخيِّرة» Good will أو النية الطيبة. هذه الإرادة الخيرة هي إرادة خالصة. وتتميز بأنها خيرة في ذاتها، بمعنى أن المنفعة لا تضيف إلى قيمتها شيئا، ولا عدم المنفعة يمكنه أن ينقص منها شيئا. كما تتميز بأنها خيرة بلا حدود، ومن ثم تكون معيارا للخيرية الموجودة في كل صنوف الخير، مثل الفهم، والذكاء، وملكة الحكم، وما سواها من مواهب العقل[37]. فصنوف الخير هذه تكون سيئة بالغة السوء والضرر إذا لم تكن الإرادة التي عليها أن تستخدمها إرادة خيرة، فالفهم صفة خيرة، لكن عندما يستخدمه لص، مثلا، فإنه يتحول إلى صفة شريرة.

هذا الواجب «الكلي» لا يعير اهتماما بالنتائج أو الغايات، بمعنى أن الفعل الذي يصدر عنه لا يستمد قيمته الأخلاقية من الغاية، أو الهدف الذي يرجى بلوغه من ورائه، بل من مبدأ الإرادة الذي حدث الفعل بمقتضاه، وينجم عن هذا أن الفعل الأخلاقي لا يوصف بمادته، وإنما يوصف بقاعدته، وهذه القاعدة صورية، تقضي بأن نتصرف وفقا للعقل فقط، أو العمل بمقتضى قانون يصلح لكل كائن عاقل مستقلا عن الرغبات الشخصية والمصالح الذاتية، وبذلك يصبح الواجب كليا وواحدا بالنسبة إلى الجميع.

ويتخذ هذا الواجب صفة «الأمر المطلق»، فهو يقول: يجب عليك أن تفعل، أو افعل هذا، لأن واجبك يحتم عليك أن تفعله، لا لأي سبب آخر. وهو بذلك يتميز عن «الأمر المشروط» الذي يقول افعل كذا لأنه يترتب عليه كذا من النتائج. ولما كان هذا الواجب هكذا، أعني أنه «أمر مطلق»، فإنه قانون ملزم، ويحتوي على تشريع، ولا يمكن التعبير عن هذا التشريع إلا بأوامر كلية مطلقة. هذه الأوامر تتخذ صورة قواعد لها صفة الكلية، ويحصر كانط هذه القواعد في ثلاث قواعد، ما يهمنا منها هنا هو القاعدة الأولى التي تقول «افعل كما لو كان على مسلمة فعلك أن ترتفع عن طريق إرادتك إلى قانون طبيعي عام»[38]. وتعني هذه القاعدة - التي تتجلى فيها «كلية» الواجب الكانطي - أنه إذا كان شخص ما أمام فعل من الأفعال، وأراد أن يعرف هل هذا الفعل أخلاقي أم لا، فإنه يجب عليه أن يسأل نفسه هذا السؤال: هل يمكن أن

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

يكون هذا الفعل قانونا عاما كليا ينطبق على الناس جميعا؟ فلو فرضنا - مثلا - أن شخصا يحس بالضجر من الحياة نتيجة سلسلة من الشرور وصلت به إلى مرحلة اليأس، وسولت له نفسه أن ينتحر حتى يتخلص من حياته، فإن عليه أن يسأل نفسه: هل يمكن أن يكون الانتحار قانونا عاما كليا للناس جميعا؟[٣٩]. إن هدف كانط هنا هو أن يرفع القانون الأخلاقي، أو الواجب إلى مستوى «الكلية» التي يتميز بها القانون الطبيعي.

وإذا أمعنا النظر في هذه القاعدة التي تتجلي فيها «كلية» الواجب عند كانط، أو قل أخلاقه بوجه عام، لاستطعنا أن نقول إن القوانين الأخلاقية، عند كانط كلية بصورة مجردة، بمعني انها لما كانت صالحة بالتسبة إليّ، فإنها لا بد أن تكون صالحة بالنسبة إلى كل الكائنات العاقلة. ومن ثم، فإنه في ظل هذه القوانين ينحل التفاعل إلى أفعال ذوات منعزلة، كل ذات لا بد أن تفعل كما لو كانت الوعي الموجود الوحيد، ويمكن أن يكون لكل ذات، في الوقت نفسه، اليقين بأن كل أفعالها وفق قوانين أخلاقية تنسجم منذ البداية وبالضرورة مع الأفعال الأخلاقية لكل الذوات الممكنة[٤٠]. وهذا يعني أن الوعي الفردي، وليس الوعي الاجتماعي، هو الذي يحتل مكان الصدارة في أخلاق كانط الكلية. فالوعي الفردي هو الذي يميز القانون الأخلاقي ويدعمه، وهذا ما جعل هابرماس يصف الفعل الأخلاقي عند كانط بانه حالة خاصة، مما نسميه اليوم بـ «الفعل الإستراتيجي»، ويعني بذلك أن التقرير بين اختيارات بديلة ممكنة يمكن أن يتم من حيث المبدأ بصورة فردية، أعني من أجل غرض دون الوصول إلى اتفاق، ولا بد أن تتم هكذا، لأن قواعد التفضيل، والقواعد التي تُفرض على كل مشارك فرد تنتظم في انسجام سابق[٤١].

وقد أدت «الكلية» الموجودة في أخلاق كانط إلى خلق صنوف من الثنائيات، منها الثنائية بين الواجب والميل. فالدوافع الأخلاقية يمكن أن تصنف إلى نوعين: دوافع الواجب، ودوافع الميل. والمصلحة الذاتية، والعاطفة، والرغبة هي نماذج لدوافع الميل، والأفعال التي تصدر عن هذه الدوافع تخلو من القيمة الأخلاقية. والسبب في ذلك أن ما يصلح بصورة كلية فقط هو الذي يكون ملائما من الناحية الأخلاقية، أو نقول تكون له قيمة أخلاقية، صحيح أن لدينا اهتمامات بالسعادة، بيد أن التصورات الخاصة لها تختلف من فرد إلى فرد، يقول كانط معبرا عن ذلك «الناس جميعا يمتلكهم نزوع باطن بالغ القوة نحو السعادة، ذلك لأن جميع النزعات تتحد في هذه الفكرة بالذات [أي فكرة السعادة] وحدة كلية، لكن القاعدة التي توصي بالسعادة تكون في أغلب الأحيان بحيث تلحق ضررا كبيرا ببعض الميول، وبحيث لا يستطيع الإنسان أن يكوّن لنفسه تصورا محددا ومؤكدا عن المجموع الذي يتألف منه إشباع هذه الميول، وهو ما يطلق عليه اسم السعادة»[٤٢]، وبوجه عام «إن نصيب الميول من القيمة المطلقة الذي يجعلها ترغب لذاتها من الضآلة بحيث إن التحرر الكامل منها ينبغي أن يكون هو الأمنية

العامة التي يشترك فيها كل كائن عاقل»[42]. أما دوافع الواجب، فتقوم على العقل، على ملكة كلية، وهذه الدوافع هي وحدها التي تستحق أن يكون لها قيمة من الناحية الأخلاقية.

إن كانط يقوم هنا تماما بما قام به في مجال المعرفة، فكما أن التجربة لا تعطي لأحكامها «كلية» حقيقية، و«العقل» هو الذي يعطيها هذه الكلية، فإن الميول، وهي جوانب تجريبية وخاصة بكل فرد منها، لا تعطي للأخلاق صفة الكلية، والعقل هو الذي يعطيها هذه الصفة، وينجم عن هذا أننا نكون متوحدين أخلاقيا بفضل ملكاتنا العقلية. أما الميول، فهي خاصة بكل فرد منا، ومن ثم تتحقق الكلية عن طريق اللجوء إلى العقل وإنكار الميول، وقد أدى هذا التصور إلى توجيه انتقادات إلى الأخلاق الكانطية، منها أنه لا يمكن استبعاد الميول تماما، لأن بعض الميول خيرة وفاضلة. ومن جهة ثانية، لم يهتم كانط بمسألة تهذيب الميول، إذ يبدو أن اهتمامه كان منصبا على قمعها، أكثر من اهتمامه بتهذيبها، ومن جهة ثالثة لم يهتم كانط بدور المجتمع في تشكيل ميول الفرد، وفضلا عن ذلك، ينقص هذه الأخلاق التأثير العملي، وذلك لفصلها بين الواجب والميل، العقل والتجربة[44].

وقد حاول هابرماس أن يقدم أخلاقا «كلية»، زاعما أنها تسد الفجوة بين ما هو عقلي، وما هو تجريبي، وبين الواجب والميول والمصالح والحاجات الشخصية، وسؤالنا هو كيف تسنى له تحقيق هذا الهدف؟

من الأهداف الأساسية التي يسعى إليها هابرماس نقل الأخلاق من المنظور الفردي إلى المنظور الاجتماعي، كما هي الحال بالنسبة إلى هدفه في مجال المعرفة، ومن الأسباب التي دفعته إلى ذلك تأكيده الجانب الاجتماعي، فالفرد، كما يرى، لا يستطيع أن يطور هويته وشخصيته الأخلاقية، إلا بداخل ما هو اجتماعي. ومن ثم يدافع عن فكرة الذات المؤلفة اجتماعيا، يقول معبرا عن هذا «إن هوية الفرد تعتمد على الجماعة، كما أن هوية الجماعة تعتمد على الفرد، فكلتاهما تكوّن الأخرى، وتدعم بعضهما بعضا»[45]. يوجه، من ثم، نقدا إلى كانط، الذي يرى أن الفرد المنعزل هو الحكم المناسب على أخلاقية الأفعال، يقول «التفاعل في ظل القوانين الكانطية ينحل إلى أفعال ذوات منعزلة، كل ذات يجب أن تفعل كما لو كانت الوعي الموجود الوحيد، ويمكن أن يكون لكل ذات، في الوقت نفسه، اليقين بأن كل أفعالها وفق قوانين أخلاقية تنسجم منذ البداية وبالضرورة مع الأفعال الأخلاقية لكل الذوات الممكنة»[46]، إن كانط يفترض، كما يرى هابرماس، انسجاما مقدرا منذ الأزل بين أناس مختلفين.

ومن هذا المنطلق، أعني من هذا المنظور الاجتماعي، لا يطلب هابرماس من الفاعل العاقل أن يسأل نفسه هل يمكن أن يرتفع فعله الأخلاقي إلى مستوى القاعدة العامة، أو القانون العام الكلي، أي هل ينطبق فعله على الجميع باتساق ومن دون تناقض، لكي يعرف ما إذا كان فعلا أخلاقيا أم لا. بل يطلب منه أن يسأل نفسه هل المعايير الأخلاقية الصحيحة تلقى إجماعا

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 34 أبريل - يونيو 2006

عاما من جانب الأشخاص الذين يتأثرون بها أم لا، وهذا يعني أن معيار «الكلية» في الأخلاق عند هابرماس هو الإجماع، ويعبر عن ذلك بقوله «إن الأمر المطلق يجب أن يُصاغ من جديد هكذا: بدلا من أن أنسب إلى الآخرين أي قاعدة يمكن أن أريد أن تكون قانونا كليا، فإنه يجب عليّ أن أقدم قاعدتي لهم لكي يختبروا زعمها في أن تكون كلية. إن التشديد يتحول مما يرغب كل شخص أن يكون قانونا عاما من دون تناقض إلى ما يرغب كل الأشخاص أن يكون معيارا كليا بالإجماع» [٤٧]. ولكن السؤال هو: كيف يمكن أن يكون هناك إجماع في مجال الأخلاق؟

يرى هابرماس أن هناك معايير وقيما ومبادئ أخلاقية ملزمة وصحيحة بالنسبة إلينا جميعا، ومن ثم فإنها تمتلك «صحة معيارية»، وتلقى استحسانا من جانبنا جميعا. ويرى أن هناك أيضا معايير ومبادئ أخلاقية، وحاجات ومصالح يمكن أن يشارك فيها الجميع، ومن ثم تكون قابلة للتعميم تعميما كليا. صحيح أن المعايير والحاجات والمصالح يمكن أن تختلف وتتعارض باختلاف الأفراد، بيد أن هذا لا يمنع من وجود معايير وحاجات ومصالح يمكن أن يتفق عليها الجميع، ومعيار الاتفاق أو الإجماع عليها هو أنها تعبر عن مصلحة عامة ومشتركة، ولكن ما الحل إذا حدث نزاع أو خلاف، أو عدم اتفاق، فيما يخص المعايير والقيم الأخلاقية والحاجات والمصالح؟

يرى هابرماس أن عدم القدرة على الوصول إلى اتفاق أو إجماع، فيما يخص المعايير والقيم الأخلاقية والحاجات والمصالح، لا يعني بالضرورة أنه ليست هناك مصلحة عامة متضمنة، وإنما قد يعني أننا لسنا واضحين فيما يخص مصالحنا الحقيقية، وهنا تكون الحاجة ماسة إلى ما يسميه هابرماس بـ «الخطاب العملي»، ومهمة هذا الخطاب هي اختبار أي المصالح التي يجمع عليها جميع الأشخاص، ويتفقون عليها، وأي المصالح التي لا يجمعون عليها ولا يتفقون عليها، ويرتكز الإجماع على معرفة مخلصة أمينة من جانب المشاركين في الخطاب بمصالحهم الحقيقية، وعلى إعادة تأويل لها، وعلى تقديم البرهان والحجة الأفضل، ومن ثم يكون إجماعا مبررا تبريرا عقليا. إن البرهان «يضمن أن كل الذين يهتمون بمعيار أو بمبدأ يشاركون بصورة حرة، ومتساوية، في بحث متعاون عن الحقيقة، حيث لا شيء يجبر أي شخص ما عدا قوة الحجة الأفضل، ومن ثم، فإن الخطاب العملي هو صورة دقيقة من صور صنع قرار قائم على البرهان» [٤٨].

وهنا نجد اختلافا جوهريا بين هابرماس وكانط، وهو أن هابرماس لا يستبعد الميول والرغبات والمصالح الذاتية. ومن ثم فإنه لا يفصل، عن طريق الخطاب، «بين مجال عقلي يضم الواجب والإرادة الحرة، ومجال ظاهري يضم الميول، والدوافع الذاتية» [٤٩]. وهو يرى أن الفجوة التي أوجدها كانط بين ما هو عقلي وما هو تجريبي «تصبح في الخطاب العملي مجرد توتر يظهر في كل تواصل يومي بوصفه القوة الفعلية لفروض تناقض ما هو حقيقي» [٥٠]. وثمة

اختلاف آخر بين هابرماس وكانط هو أن المشاركين في الخطاب ليسوا، عند هابرماس، كما يصرح، شخصيات «كانطية» عاقلة، بل هم موجودات حقيقية تدفعهم بواعث أخرى، بالإضافة إلى دافع البحث عن الحقيقة[51]. ومن ثم فإن الخطاب عنده يعتمد على المضمون الذي يضفي عليه من الخارج، «ولا طائل، تماما، من الانخراط في خطاب عملي من دون أفق تقدمه حياة العالم لمجموعة اجتماعية معينة، ومن دون صراعات حقيقية في موقف عيني ملموس يرى فيها المشاركون أنه يجب عليهم أن يصلوا إلى وسيلة جماعية لتنظيم مسألة اجتماعية محل نزاع وخلاف بينهم» [52]. إن الخطاب عند هابرماس لا يتم، خلافا للأمر المطلق، أو الواجب الكانطي، إلا بداخل سياقات اجتماعية معينة.

ونستطيع أن نقول إن كانط قد فهم المنظور الأخلاقي أفضل من هابرماس: فنحن نواجه كثيرا من قراراتنا الأخلاقية، إن لم يكن معظمها بوصفنا أفرادا لا بوصفنا مجتمعات. إن «الإجماع» المتضمن في هذه القرارات لا يمكن أن يقوم إلا على حوار متخيل بصورة فردية، ولا يقوم على حوار حقيقي وفعلي، لكن هابرماس يبين لنا السياق الاجتماعي لهذه الاختيارات الفردية، أعني أنه يبين لنا المعطيات التي يجب أن نلجأ إليها في صنعها. فعندما أواجه اختيارا أخلاقيا بصورة فردية، فإنه يجب عليّ ألا أضع في اعتباري حقوق الآخرين فحسب، بل يجب علي أن أضع في اعتباري مصالحهم أيضا، فيما أنني لا أستطيع أن أحكم بنفسي على هذه المصالح بصورة كافية، فإن المنظور الأخلاقي الفردي يكون ناقصا وقاصرا. ومن ثم، فعلى الرغم من أن القرارات الأخلاقية الفردية قد تكون هي الأكثر شيوعا، فإنها تستمد معناها من السياق الاجتماعي الذي توضع فيه. ولهذا، فإن هابرماس محق في أن يفترض أن اختيارات المجتمع وليست اختيارات الفرد هي الاختيارات الأخلاقية أساسا.

يتضح لنا من هذا البحث أن كلا من كانط وهابرماس يتفقان في البحث عن الشروط التي يجب توافرها في المعرفة والأخلاق، لكي تكونا ذات طابع كلي. ولكن على الرغم من هذا الاتفاق نجد كليهما يقدم شروطا مختلفة، ويرجع هذا إلى المنظور «النقدي» عندهما. فيبدو أن تصور كانط لما هو «عقلي»، وما هو «تجريبي» قد ألزمه بأن يجعل الفرد هو الأساس، فالعقل قدرة فردية، ونحن متوحدون بفضل ملكات عقلنا، في حين أن ما هو «تجريبي» من ميول ورغبات... إلخ، خاص بكل فرد منا، ومن ثم تتحقق «الكلية» عن طريق لجوء الفرد إلى «العقل»، سواء أكان هذا العقل «نظريا» أم «عمليا». أما هابرماس فيبدو أن تأكيده أن ثمة علاقة وثيقة بين النظرية والتطبيق، أو بين النظر والعمل جعله يحاول أن ينتقل من المنظور الفردي إلى المنظور الاجتماعي، ومن ثم لا تتحقق «الكلية» في رأيه إلا بالانتقال من المنظور الفردي إلى المنظور الاجتماعي، أو من منظور الحديث الفردي، أو «الحوار الداخلي» إلى الحوار بين أفراد.

ونحب أن نشير في نهاية هذا البحث إلى مسألة قد تكون لها أهميتها، وهي أنه على الرغم من الانتقادات التي يوجهها هابرماس إلى أخلاق كانط، والتي من أهمها أنها «دي أنطولوجية De Ontological، وصورية»[٥٣]، فإن «أخلاق الخطاب» عنده تبقي على الخصائص الأساسية لهذه الأخلاق.

وأعني بذلك أن نظرية هابرماس الأخلاقية يمكن أن توصف أيضا بأنها «دي أنطولوجية»، فهي تهتم بتفسير الصحة المفترضة للمعايير الأخلاقية. إنها تركز - مثل نظرية كانط الأخلاقية - على مسألة الحق، والعدل، والعدالة، أكثر من تركيزها على مسألة الخير: الحياة الخيرة، وقيم المجتمع، وما شابه ذلك. كما أن هابرماس يتابع كانط في الدفاع عن الطابع المعرفي للمعايير الأخلاقية. صحيح أنه يدرك أن ثمة اختلافات بين «العقل النظري» و«العقل العملي»، إلا أنه يؤكد مع ذلك أن الدعاوى العملية يمكن أن تكون صحيحة، مثل الدعاوى النظرية. إنها إذا لم تكن صادقة، فإنها لا تكون موضوعية على نحو يشبه دعاوى الصدق. إن المعايير الأخلاقية الصحيحة ليست تمييزات شخصية فحسب، بل إنها تمتلك صحة بين الذوات inter subjectivity. وفضلا عن ذلك، يمكن أن توصف نظرية هابرماس الأخلاقية - مثل نظرية كانط - بأنها صورية. فهي لا تهتم مباشرة بالمضمون، أو بمعايير أخلاقية معينة ومحددة. فالفاعلون أنفسهم هم الذين يجب عليهم أن يقدموا المضمون.